



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

EQUIPO CRÓNICA CRÓNICAS REALES

2006

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Casas Colgadas, Cuenca
www.marcb.es



Sant Miquel, 11, Palma
www.marcb.es



8 428848 015706

EQUIPO CRÓNICA



CRÓNICAS REALES

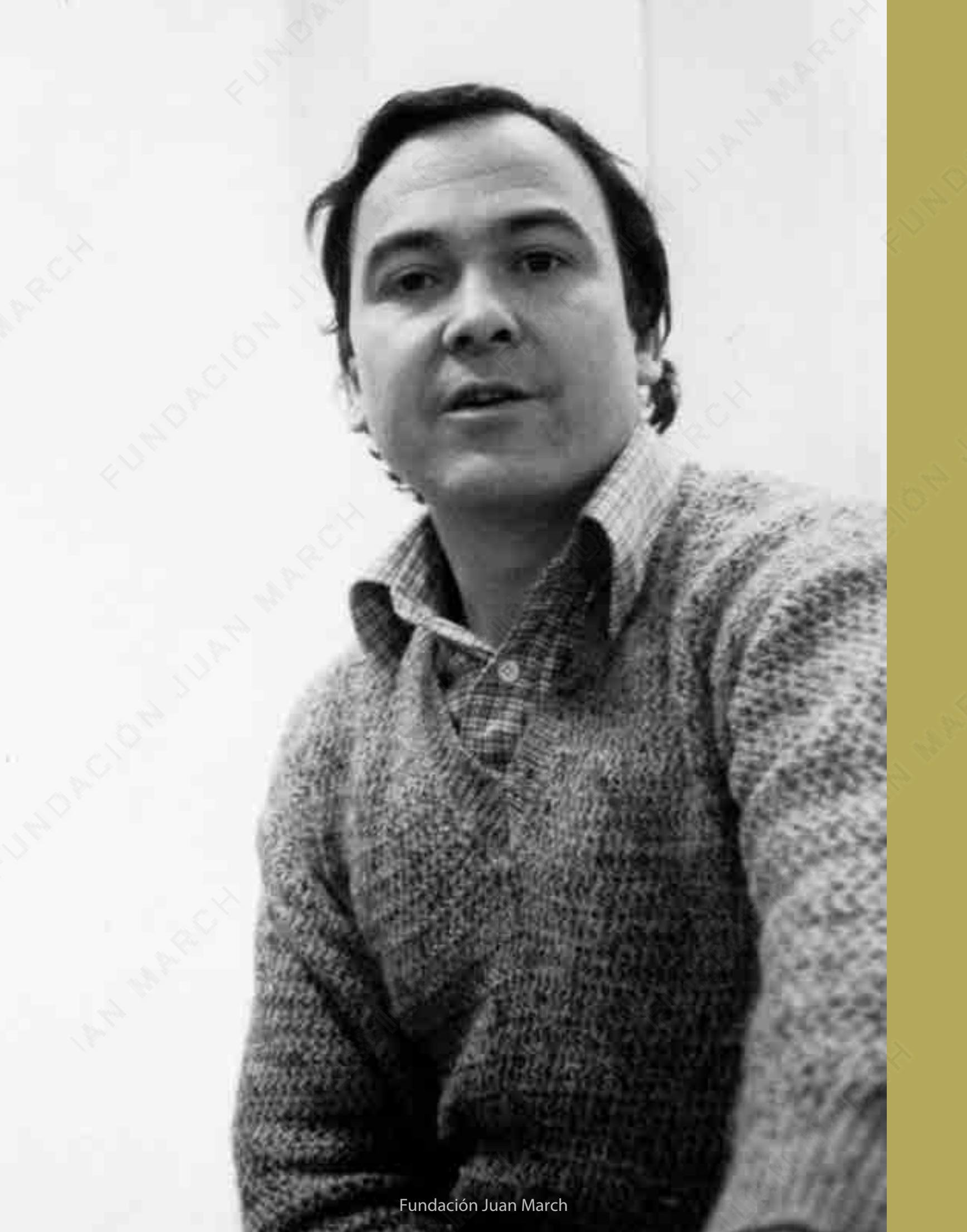






EQUIPO CRÓNICA
CRÓNICAS REALES

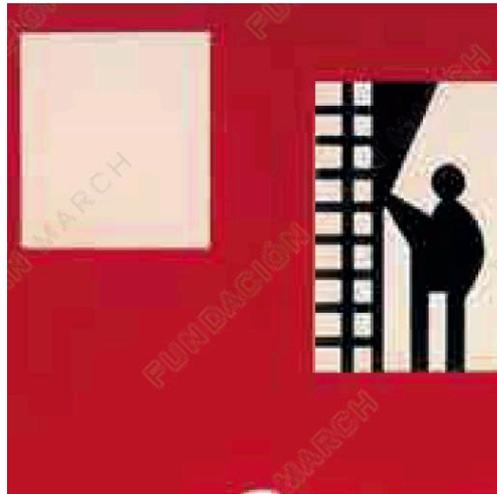






EQUIPO CRÓNICA

CRÓNICAS REALES



museu d'Art espanyol contemporani
Palma Fundación Juan March

23 enero 2007 - 28 abril 2007

museo de Arte abstracto español
Cuenca Fundación Juan March

18 mayo 2007 - 2 septiembre 2007

Í N D I C E

10	PRESENTACIÓN FOREWORD
13	CRÓNICAS REALES. UNA CRÓNICA DE MUJERES REGIAS REAL/ROYAL-LIFE STORIES: A CHRONICLE OF ROYAL LADIES MICHÈLE DALMACE
29	LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ: DE RETRATO REGIO A METAPINTURA E ICONO POP VELÁZQUEZ'S "LAS MENINAS": FROM ROYAL PORTRAIT TO META-PAINTING AND POP IDOL FERNANDO MARÍAS
47	EQUIPO CRÓNICA: LA IMAGEN COMO DOCUMENTO MICHÈLE DALMACE ENTREVISTA A TOMÀS LLORENS EQUIPO CRÓNICA: THE IMAGE AS DOCUMENT MICHÈLE DALMACE INTERVIEWS TOMÀS LLORENS
53	OBRAS SERIES LA RECUPERACIÓN (1967-1969) AUTOPSIA DE UN OFICIO (1970-1971) SERIGRAFÍAS SOBRE LIENZO (1971) POLICÍA Y CULTURA (1971) VER Y HACER PINTURA (1975-1976) CRÓNICA DE TRANSICIÓN (1980-1981) WORKS SERIES THE RECOVERY (1967-1969) AUTOPSY ON A PROFESSION (1970-1971) SILKSCREENS ON CANVAS (1971) POLICE AND CULTURE (1971) SEEING AND MAKING PAINTING (1975-1976) CHRONICLE OF TRANSITION (1980-1981)
132	CRONOLOGÍA (1964-1981) CHRONOLOGY (1964-1981)
144	BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Bajo el título *Equipo Crónica: Crónicas Reales*, la Fundación Juan March presenta, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma y, a continuación, en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, una exposición que reúne, por vez primera, la mayor parte de las obras de las series de Equipo Crónica sobre *Las Meninas*.

Esta primicia –nunca se le había dedicado una muestra monográfica al tema en la obra de Equipo Crónica– no deja de ser curiosa: no solo porque el cuadro de Velázquez constituye uno de los emblemas de la pintura universal y, como tal, convoca inmediatamente la atención sobre sí y sobre su eco en la historia del arte (de Goya a Picasso y Dalí, y de Sargent a Bacon), por ejemplo, sino porque el trabajo de cita, préstamo, apropiación crítica y político-ideológica, reinterpretación, distanciamiento y respetuosa evocación de “La teología de la pintura” (Luca Giordano) de Velázquez ocupó buena parte del trabajo conjunto de Rafael Solbes y Manolo Valdés. De manera que, parafraseando el célebre “¿dónde está el cuadro?” de Gautier, casi parecía legítimo preguntar: “¿dónde están *Las Meninas* de Equipo Crónica?”

Expuestas individualmente aquí o allá, en muestras antológicas o retrospectivas, la mayor parte de las obras de Equipo Crónica relacionadas con *Las Meninas* se encuentran en colecciones particulares, y solo algunas en colecciones expuestas al público. Es el caso de *La salita* (1970), perteneciente a la colección de la Fundación Juan March, expuesta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma. El deseo, tan propio de las instituciones museísticas, de no limitarse a exhibir, sino también a conservar, a estudiar y hacer accesible el patrimonio que administran, ha estado en el origen de este proyecto. En él, además, tanto el cúmulo de referencias iconográficas de las obras como la peculiar perspectiva de los artistas constituyen un auténtico festín: no solo para el goce estético, sino para el conocimiento y el saber que amplían ese goce, convirtiéndolo en capacidad de juzgar y ampliando la libertad de la inteligencia: la imaginación.

El título de la exposición juega intencionadamente con la ambivalencia del adjetivo “reales”: hace referencia a la Corte para la que trabajó el maestro sevillano, a las estancias palaciegas y a la crónica de su siglo que nos muestra en *Las Meninas*. Pero también al carácter “realista”, tan propio –junto a las tintas planas y a las imágenes tomadas de los medios de comunicación, la cultura de masas o la publicidad– del Pop de los dos pintores valencianos y de sus imágenes, documentos del momento histórico, político y social, y también de la historia de la pintura moderna y de su propio oficio de artistas.

La exposición se compone de cerca de 30 obras, fechadas entre 1969 y 1982 y realizadas con diversas técnicas y en diferentes soportes: hay una mayoría de óleos y acrílicos, pero también algunas

The Fundación Juan March presents *Equipo Crónica: Crónicas Reales* at the Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca, and subsequently at the Museo de Arte Español, Cuenca. The exhibition unites, for the first time, the large majority of works that comprise Equipo Crónica's series on *Las Meninas*.

This coup – there has never been a monographic exhibition dedicated to this theme in Equipo Crónica's work – is an interesting one. Not only because Velázquez's masterpiece is one of the universal symbols of painting and, as such, immediately calls attention to itself and its reverberations in art history (from Goya to Picasso and Dalí, from Sargent to Bacon, to name a few), but because the critical and politico-ideological citing, borrowing, and appropriating, reinterpretation, distancing and respectful evocation of Velázquez's “theology of painting” (as Luca Giordano so memorably described *Las Meninas*), occupied a large part of the joint work of Rafael Solbes and Manolo Valdés, who comprised Equipo Crónica. It did so to such an extent that it seemed completely reasonable to ask, paraphrasing Gautier's celebrated comment on *Las Meninas*, “Where is the painting?”: Where are Equipo Crónica's *Las Meninas*?

Exhibited individually here and there, as part of anthological or retrospective exhibitions, the large majority of Equipo Crónica's works related to *Las Meninas* are found in private collections, with a few in public collections. Such is the case with *La salita* (The Little Room, 1970), on display at the Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, and pertaining to the Fundación Juan March. The desire, so intrinsic to museological institutions, to not limit themselves solely to displaying but also to conserving, studying and making accessible the patrimony they administer, is at the root of this exhibition. In this case, the iconographic references in the works and the artists' unique perspectives comprise an authentic banquet: not only of aesthetic pleasure but of knowledge imparted, which increases that pleasure, converting it into a capacity for aesthetic judgement and increasing one's intellectual freedom: imagination.

The title of the exhibition intentionally plays with the ambiguity of the Spanish adjective *real* that refers, alternately, to the royal court for which the Seville master worked, to the royal chambers and to the visual chronicle of its time that is *Las Meninas*. But *real* can also mean “realist,” so evocative – along with the flat inks and imagery derived from mass media, mass culture and advertising – of the Pop Art of these two Valencian painters and their images. Images that document a historical, political and social moment as well as the history of modern painting and the painters' own artistic professions.

The exhibition is comprised of close to 30 works, which date from 1969 to 1982 and are created with diverse techniques and on different supports. The majority are oils and acrylics

but there are also silkscreens, works on paper and an example of their figurative sculptures that, painted on polyester or *papier-maché*, recall Valencian *ninots* (satirical *papier-maché* figures) but are imbued with references to the world history of painting and to a political and social context, *real*.

In the organization of this exhibition and catalogue we have kept in mind the public's unfamiliarity with the subject, which made it advisable to reveal to them – and also to the reader – all the series and works pertaining to the theme. The few works that, due to various circumstances, could not be displayed are listed in the catalogue with an asterisk. Another objective – that of offering a global perspective of the work of Crónica from a specific, though quite relevant, viewpoint – inspired the preparation of a detailed chronology, comprehensive bibliography and catalogue entries that respect the chronological order of the works and their grouping into series, just as they were originally conceived and created by Rafael Solbes and Manolo Valdés.

Of course, none of this would not have been possible without the work, assistance, knowledge and critical expertise of Michèle Dalmace, professor and author of the *Equipo Crónica catalogue raisonné*. We are fortunate to have her serve as curator of this exhibition and writer of the main essay in this catalogue. Our most sincere thanks also go to Professor Fernando Marías, author of the indispensable *Otras Meninas* (Other Meninas), for his essay situating the history of the theme within its just and universal proportions, and to Tomàs Llorens for his generosity in sharing with us a story in which he played such an important role. Thanks also go to RTVE for their collaboration in helping us recover, and offer to the public, films that document the work of Equipo Crónica.

The exhibition has benefited, in large part, from the generosity of many private collections that have permitted us to reunite and display works usually inaccessible to the public. The Fundación Juan March expresses its gratitude to the following people and institutions for their kindness in lending us their works: Fernando Saludes and M^a Rosa García; Fundación Chirivella Soriano, Valencia; Dr. Traute Prinzessin zur Lippe, Cologne, Germany; Colección Arte Siglo XX, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante; Guillermo Caballero de Luján, Valencia; Amparo and Leopoldo Lapuerta, United States, and to all those who have preferred to remain anonymous. To all of them, our gratitude and acknowledgement.

Fundación Juan March, January 2007

serigrafías, obras sobre papel y una muestra de las escultóricas figuras que, pintadas sobre poliéster o cartón piedra, conservan un cierto eco de los *ninots* valencianos, pero cargados de referencias a la historia universal de la pintura y al contexto, político y social, *real*.

En la exposición, y en la elaboración de este catálogo, se ha tenido presente que lo inédito del proyecto hacía aconsejable intentar mostrar al público –y también al lector– todas las series y obras que hacen al caso. Las pocas que, por diversas circunstancias, no estarán expuestas, se señalan en el catálogo de obras con un asterisco. Otro criterio –el de ofrecer, desde una temática particular, aunque muy relevante, una perspectiva global del trabajo de los Crónica– ha inspirado la elaboración de una minuciosa cronología y de un anexo bibliográfico muy completo, además de las fichas catalográficas, que respetan el orden cronológico de las obras y su distribución en series tal y como fueron ordenadas por Rafael Solbes y Manolo Valdés. Como es evidente, el trabajo no hubiera sido completo sin la aportación del conocimiento y el criterio de Michèle Dalmace, profesora y autora del catálogo razonado de Equipo Crónica, a la que conseguimos ganar en su día para comisariar este proyecto y ocuparse del texto principal del catálogo. Nuestro más sincero agradecimiento también al profesor Fernando Marías, autor de aquel imprescindible *Otras Meninas*, por un texto que sitúa la historia de nuestro tema en sus justas y universales proporciones, y a Tomàs Llorens por su amable disposición para departir sobre una historia en la que tuvo un protagonismo tan reconocido. Gracias también a RTVE, por su colaboración, que nos ha permitido rescatar y ofrecer al público algunas filmaciones sobre el trabajo de Equipo Crónica.

La muestra se ha beneficiado, en gran parte, de la generosidad de tantos coleccionistas privados, lo que ha permitido mostrar reunidas obras habitualmente inaccesibles. La Fundación Juan March agradece a muchas personas e instituciones su amabilidad en el préstamo de sus obras: a Fernando Saludes y M^a Rosa García; a la Fundación Chirivella Soriano, de la Comunidad Valenciana; a la Dra. Traute Prinzessin zur Lippe, de Colonia, República Federal de Alemania; a la Colección Arte Siglo XX, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante; a Guillermo Caballero de Luján, Valencia; a Amparo y Leopoldo Lapuerta, Texas, Estados Unidos, y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato. A todos nuestra gratitud y reconocimiento.

Fundación Juan March, enero de 2007



CRÓNICAS REALES: UNA CRÓNICA DE MUJERES REGIAS REAL/ROYAL-LIFE STORIES: A CHRONICLE OF ROYAL LADIES

MICHÈLE DALMACE

For centuries, *Las Meninas* has exerted its fascination over numerous artists, starting with no less a figure than Goya, who retained the original title for his etching, aquatint and drypoint of 1780. Pablo Picasso returned to Velázquez's masterpiece in 58 paintings created between 17 August and 30 December 1957. This was followed, especially between 1958 and 1968, by successive re-interpretations by a number of Spanish artists, notably Salvador Dalí, Fermín Aguayo, Joan Josep Tharrats and Antonio Saura. Various non-Spanish artists also appropriated this pictorial icon, such as the Mexican Alberto Gironella for his secular altars (1958) and other subsequent works (1968); Richard Hamilton in 1973; and in the 1980s Louis Cane, Soledad Sevilla and Herman Braun-Vega.

In the case of Equipo Crónica, the reference to Velázquez, and specifically to *Las Meninas* and *Queen Mariana of Austria*, constitutes a recurring reference point in their creative process, from the series *La Recuperación* (The Recovery) of 1967-69, *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession) of 1970-71, up to *Crónica de transición* (Chronicle of Transition) of 1980-81.

We should bear in mind that Equipo Crónica worked in series –producing around twenty over the course of their career¹. These series offer various different viewpoints and versions of similar elements or one repeated setting. Equipo's procedure implied a way of not having to aim itself in a single direction or opt for one alternative with greater or lesser emphasis. The history of art is rich in "variations" on what Cézanne called the "motif", but Equipo Crónica, as well as Aillaud, Arroyo and Recalcati, systemised this process. Through the use of iconographic elements taken from various sources, particularly the increasingly frequent use of quotations from other artists, Equipo Crónica offered an overall reading focused on one subject with multiple levels of reading around it. Their images are characterised by their varied nature and the network of relationships that are established between them, the more so as the series never correspond to closed, fixed units, but rather respond to each other and proceed through various evolutions.

Initially, the subjects from the series referred to historical events and to Spanish consumer society, but they rapidly turned to focus on art, art history and artistic practice. Some of Equipo Crónica's particular characteristics were formulated through these series. They include a binary search

Las Meninas lleva siglos ejerciendo su fascinación sobre numerosos artistas, comenzando por el propio Goya, que conservó el título original en su aguafuerte, aguafuente y punta seca de 1780; Pablo Picasso revisitaría la obra maestra con 58 cuadros realizados entre el 17 de agosto y el 30 de diciembre de 1957, que abren paso, de modo especial entre 1958 y 1968, a sucesivas reinterpretaciones por parte de artistas españoles, entre los cuales es necesario mencionar a Salvador Dalí, Fermín Aguayo, Joan Josep Tharrats y Antonio Saura. También algunos artistas extranjeros se apropiaron de este icono. Así, por ejemplo, el mejicano Alberto Gironella en sus altares profanos (1958) y en otras obras posteriores (1968), Richard Hamilton en 1973 o, en los años 80, Louis Cane, Soledad Sevilla o Herman Braun-Vega.

En el caso de Equipo Crónica, la referencia a Velázquez, concretamente a *Las Meninas* y a *La Reina Mariana de Austria*, constituiría una constante en su proceso creativo desde las series *La Recuperación* (1967-69) y *Autopsia de un oficio* (1970-71) hasta *Crónica de transición* (1980-81).

Conviene recordar desde el principio que Equipo Crónica procedía por series –una veintena a lo largo de su trayectoria¹–, que presentaban varios enfoques y versiones de cosas similares o de un mismo ámbito, como una manera de evitar una vía unilateral u optar por una alternativa con mayor o menor vehemencia. La historia del arte es rica en "variaciones" sobre lo que Cézanne ha llamado el "motivo", pero, además, Equipo Crónica, al igual que Aillaud, Arroyo y Recalcati, ha sistematizado este proceso. Gracias a elementos iconográficos de diversas procedencias y a citas cada vez más numerosas de otros artistas, Equipo Crónica ofrece una lectura de conjunto centrada en un tema y, a su alrededor, múltiples niveles de lectura. Las imágenes se caracterizan por su polisemia y por la trama de relaciones que se establecen entre ellas: de hecho, las series nunca corresponden a unidades cerradas y fijas; se corresponden entre sí y se prolongan a través de diversas evoluciones.

Si al principio los temas de las series se refieren a acontecimientos históricos y a la sociedad de consumo española, rápidamente todos toman por objeto el arte, la historia del arte y la práctica artística. A través de estas series se consolidan algunas características de Equipo

Crónica, como la búsqueda binaria de temas: España y el contexto internacional, una iconografía tomada de los medios de comunicación y otra de la historia del arte, unas referencias a la pintura “clásica” española y otras a las vanguardias, recurriendo a un lenguaje formal pop reconocido por la XXXII Bienal de Venecia, que en 1964 había consagrado a Rauschenberg.

En *La Recuperación*, Equipo Crónica empezó a “citar” imágenes conocidas de los grandes maestros de la pintura española y a plantear una reflexión sobre su “recuperación” política. En esta serie, Equipo Crónica recupera dichas imágenes y las manipula, a la vez que critica la manipulación del arte por parte del poder, lo que da lugar a una *mise en abyme*. Sin embargo, si se pueden calificar de “citas” las referencias a Ribera, El Greco o Goya, no se trata siempre de un término adecuado en lo que concierne a Velázquez.

Solbes y Valdés se apropiaron de la pintura *Las Meninas* que, por su grado de popularidad gracias a los medios de comunicación, casi formaba parte del patrimonio mental de todos. Por estar tan mediatizada, la representación pictórica sufría una doble pérdida: con el allanamiento del icono se habían borrado ciertos componentes formales que constituían su esencia (el detalle del pelo, de un encaje...) y había perdido una buena porción de su significado objetivo, entre la demanda oficial y la ejecución artística.

Las series de Equipo Crónica reúnen varias obras en torno a una temática, lo que les permite manipular el cuadro de referencia desde todos los puntos de vista, cuestionando cada procedimiento de representación –el espacio, el retrato, la relación espacio/personaje, la luminosidad, la gama cromática, el tiempo, la mirada–, introduciendo elementos de su contemporaneidad y creando confrontaciones y desfases.

Con *Las Meninas* y *Mariana de Austria*, además de *El Conde Duque de Olivares* o *Felipe IV*, Solbes y Valdés recuperaron a los protagonistas de la historia de España. Lo que interesaba a Equipo Crónica era una paradoja. En efecto: en esos cuadros, encargos oficiales destinados a vehicular la ideología de la clase dominante, Velázquez, con una actitud osada, había introducido una mirada algo distanciadora respecto a sus modelos. A pesar de ello, la cultura dominante ha logrado, a lo largo de la historia, borrar este aspecto y convertir a los protagonistas en figuras emblemáticas. Solbes y Valdés han desplazado esta problemática al siglo XX, proponiendo un doble interrogante: la llegada de la modernización y de la sociedad industrial y los cambios introducidos en varios sectores económicos, ¿ha significado también un cambio en las relaciones entre poder y cultura? y, por otro lado, ¿qué poder detentaría una obra dotada de una carga subversiva extraordinaria?

Los cuadros de esta serie de Equipo Crónica giran en torno al nudo espacial de *Las Meninas*, que se caracteriza por su complejidad visual: una sala palaciega pasa a ser la representación aparentemente fiel de un espacio interior que genera distintas dudas en cuanto a la

for themes; Spain and the international context; an iconography taken from mass media and another from art history; and references to “classical” Spanish painting and others from modern art, making use of a “Pop” idiom which had received official recognition at the XXXII Venice Biennial when Rauschenberg achieved international standing in 1964.

With *La Recuperación* (The Recovery), Equipo Crónica began to “quote” famous images from works by the great masters of Spanish painting and to offer a reflection on their political “recovery”. In this series, Equipo Crónica recovered these images and manipulated them, while also criticising the manipulation of art by the forces of power, giving rise to a *mise en abyme*. However, if the references to Ribera, El Greco and Goya can be described as “quotations”, this is not always an adequate or sufficient term with regard to Velázquez.

Solbes and Valdés appropriated *Las Meninas*, which, thanks to its enormous dissemination in the media, could almost be considered universal patrimony. As a result of this media focus, the painting suffered a double loss: as a flattened icon certain formal components that comprised its very essence (the detail of the hair, a piece of lace, etc.) had been erased, while it had also lost a considerable degree of its objective significance, somewhere between its official commission and its artistic execution.

Equipo Crónica’s series brought together various paintings around a single theme. This allowed Solbes and Valdés to manipulate the original painting in question from a wide variety of viewpoints, calling into question each representational procedure – space, the portrait, the space/figure relationship, the light, colour range, time element, and the gaze – introducing elements from their own time and creating confrontations and disjunctures.

With *Las Meninas* and *Mariana of Austria*, in addition to the *Count-Duke of Olivares* and *Philip IV*, Solbes and Valdés revived key figures from Spanish history. What interested them was a paradox: in these paintings, which had been official commissions painted to express the ideology of the ruling class, Velázquez had very daringly introduced a gaze that established an element of distancing with respect to his models. Despite this, the prevailing culture had succeeded in blotting out this element over the course of time and converting these figures into simply emblematic ones. Solbes and Valdés shifted this issue to the 20th century, proposing a double question: with the arrival of modernisation and industrial society, various changes had come about in a number of economic sectors. Did this mean that the relationship between power and culture had changed? In addition, what power could an artwork of exceptionally subversive character have?

Equipo Crónica’s paintings are focused around the spatial setting of *Las Meninas*, which is characterised by its visual complexity. A room in a palace interior becomes the apparently faithful representation of an interior space that generates various doubts regarding the composition, the

orthogonals that recede from it towards the background, and the gazes that establish the problem of the true subject of the painting, as Michel Foucault noted in 1964².

Within this palace room we find micro-entities, such as the group made up of the Infanta Margarita and the *meninas* and the one with Mari Bárbola, Nicolás de Pertusato and the dog, with both groups enclosed within a single oval. Doña Marcela de Ulloa and Diego Ruiz de Azcona constitute one pair, and the monarchs another. Other figures emphasise their status as individuals, such as Velázquez, whose presence tends to surprise, and Don José Nieto. For Equipo Crónica, each group suggested a social space which it then proceeded to re-interpret.

The monarchs, the painter and the queen's chamberlain find themselves in an *entre-deux* which suggests the interior/exterior ambiguities in various ways. Solbes and Valdés tackled this issue on a number of occasions: in *Sin título* (Untitled, cat. 16), for example, they investigated the boundary between interior and exterior through another painting by Velázquez, *Queen Mariana of Austria*. Before we look at this *entre-deux*, we should try to understand what constitutes the "inside", not just with respect to Velázquez, but also with regard to Picasso. In Picasso's series he retained the arrangement and position of the figures, but by replacing Velázquez's dog with his own dachshund Lump, he brought about a transferral that suggests his presence outside and within the painting at the same time. The result is another *entre-deux* procedure faithful to the spirit of Velázquez.

Solbes and Valdés also introduced themselves into the canvases that comprise *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession) in various ways. They use the painted portrait type – substituting the Infanta's servants – and the photographic portrait type³, reproducing an identity card photograph which, by placing it alongside their fingerprints, confirms their identity, as well as a snapshot photograph that suggests a past memory. We thus have a permanent portrait, a one-off one, and an instantaneous one. Their inclusion of themselves in the scene can be raised to the level of metaphor: a metaphor of artists who remained in Spain during the harsh decades of the Franco regime, during which time a number of their exhibitions were closed down⁴ or ignored. This metaphor extends to artists who transgressed rules, such as Velázquez in his daring works as court painter, Picasso for his commitment to Spain and his rejection of artistic conventions, and Equipo Crónica for their political and linguistic commitment. Their appearance within the work has a clearly iconoclastic character, already manifested by Picasso, with regard to the interior spaces of the painting of reference (*Las Meninas*). On some occasions Solbes and Valdés made use of inversions and spatial truncations, or, when faithfully reproducing Velázquez's space, other forms of rupture.

A recurring device in Equipo Crónica's use of quotation was to invert the image, using a projector, as a purely visual game. This was a way of emphasising the randomness of a representation and attracting the viewer's attention, as we see in *El Recinto I* (The Enclosure I, cat. 1) and *El perro* (The Dog, cat. 9). In *La salita* (The Little Room, cat. 10), Equipo

composición, a las líneas de fuga que se salen de él hacia el fondo y a las miradas, dudas que plantean el problema de cuál es el verdadero tema de la pintura, como anotaba en 1966 Michel Foucault².

Dentro de la sala se encuentran micro-entidades, como el grupo constituido por la Infanta Margarita y las Meninas, y el formado por Mari Bárbola, Nicolás de Pertusato y el perro; ambos grupos se encuentran incluso dentro de un mismo óvalo. Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona conforman una pareja y los monarcas también. Otros personajes enarbolan su estatuto de individuo, como Velázquez, cuya presencia suele sorprender, y Don José Nieto. Para Equipo Crónica cada grupo sugiere un espacio social, que va a reinterpretar.

Los monarcas, el pintor y el aposentador de palacio se encuentran en un *entre-deux*, sugiriendo de distintas maneras las ambivalencias interior/exterior. En varias ocasiones, los dos pintores valencianos se han enfrentado con esta problemática; en *Sin título* (cat. 16), por ejemplo, indagan en el límite entre interior y exterior mediante otro cuadro de Velázquez, *La Reina Mariana de Austria*. Antes de interesarnos por este *entre-deux*, intentemos entender lo de "dentro", no sólo respecto a Velázquez, sino también a Picasso. En la serie de éste último se ha conservado la misma ubicación para los personajes. Sin embargo, al sustituir el perro de Velázquez por el suyo, Lump, Picasso permite una transferencia que sugiere su presencia fuera y dentro de la obra al mismo tiempo. Constituye otro procedimiento de *entre-deux* fiel al espíritu del maestro sevillano.

Rafael Solbes y Manolo Valdés se han introducido también, de distintas maneras, en los lienzos de *Autopsia de un oficio*. Utilizan el retrato de tipo pictórico –sustituyendo a los guardianes de la Infanta– y el de tipo fotográfico³, reproduciendo una foto de carnet que, al yuxtaponerse a las huellas dactilares, afirma su identidad, una foto de recuerdos que presupone tiempos diferentes: uno perenne, otro puntual, otro instantáneo. Su puesta en escena se puede elevar a metáfora, la metáfora de los artistas que se han quedado dentro del país, durante esas ásperas décadas del franquismo en las que se cerraban⁴ o se silenciaban ciertas exposiciones. La metáfora se extiende a los artistas que transgreden las normas, como Velázquez por sus atrevimientos de pintor de la corte, Picasso por su compromiso con España y su rechazo a las convenciones artísticas y Equipo Crónica por su compromiso político y lingüístico. Se manifiesta en ella un ostensible carácter iconoclasta, propiciado ya por Picasso, en relación con los espacios interiores del cuadro de referencia. Solbes y Valdés recurren, en unos casos, a inversiones o recortes espaciales y, cuando reproducen fielmente el espacio, a otras formas de ruptura.

Una constante en la cita de Equipo Crónica es invertir la imagen, por puro juego visual, con el proyector. Es una manera de dar a entender lo aleatorio de una representación y de reclamar la atención del espectador, como hacen en *El Recinto I* (cat. 1) y *El perro* (cat. 9). En *La salita* (cat. 10), Equipo Crónica conserva la disposición espacial,

pero convierte el decorado interior en una sala de los años 70, al igual que ha hecho en *El living-room* citando *La familia de Carlos IV* de Goya. Notamos que se efectúa un deslizamiento desde los retratos regios, que se mantienen, hacia el espacio de la burguesía, hacia problemas espaciales, mediante el cual se configuran nuevas relaciones espacio-temporales. Siguiendo los experimentos de Picasso, el interior puede perder verticalidad gracias a ciertos recortes –como en *El pincel mágico* (cat. 14)– o insertarse en un cuadrado, como sucede en numerosos cuadros de aquellas series –*Érase una vez una niña roja y gualda* (cat. 11)– o incluso puede llegar al lienzo apaisado, como en *El lenguaje de los abanicos* (cat. 23), cita del primer cuadro de *Las Meninas* picassianas, el de 17 de agosto de 1957. Dichas variaciones se acompañan de cambios de enfoque, como en *El pez que se muerde la cola* (cat. 12), que ha experimentado un proceso de zoom al mismo tiempo que otras transmutaciones.

Otros lugares cerrados acogen también la iconografía “meninesca”: *El sublime acto de la creación* (cat. 15) presenta el mismo estudio del Equipo Crónica, con las obras de *Autopsia de un oficio*, incluso los “muñecos”, convocando una mirada exterior con la que pasaría revista a su producción. Los cuadros constituyen numerosos *trompe-l’oeil* que cuestionan las relaciones real/ilusorio, realidad/ficción, ya aludidas en *Un cuadro es una ficción*. Otros cuadros provocan una impresión de enclaustramiento, como *La amenaza* (cat. 7), que evoca dimensiones espacio-ideológicas. El interior mítico ha sido borrado para ofrecer una puesta en escena exterior de los personajes. Una imagen publicitaria constituye el espacio de *Las Meninas en el chalet* (cat. 3); otra relacionada con la prensa acoge a la Reina Mariana en *Sin título* (cat. 16) y otra, extraída del dibujo animado, destaca a Mari Bárbola sobre una escalera de Walt Disney (cat. 19).

Ahora bien, con esta deconstrucción espacial se plantea la discontinuidad en la permanencia de los protagonistas. En casi todos los cuadros de la serie, Equipo Crónica ha trasladado los personajes históricos a la época contemporánea de finales de los años 60 y ello gracias a diferentes recursos: en unos casos se sirven, como acabamos de resaltar, de la decoración de la sala y en otros, como en *El recinto II* (cat. 21), utilizan objetos, e incluso personajes de cuadros de Picasso, Miró, Dalí, Saura o Millares, en los que en lugar de la mirada de los personajes de Velázquez lo que se recalca es la inexpresividad.

Sea por medio de metáforas y parábolas (las de la lavadora) con las que se eleva la nueva sociedad española de consumo a nivel regio; sea por collages que integran a los personajes reales en el contexto de ocio; sea por medio de un oxímoron visual –la asociación de Mao e Isabel de Velasco–; sea por cambios de escala; sea, finalmente, por asociaciones temporales ilógicas, lo que se acentúa es siempre la sustitución de roles y se otorgan nuevas lecturas de los personajes.

Sin embargo, a cada uno se le restituye su papel. El tema de la educación, subrayado por la presencia de Doña Marcela de Ulloa y del guardadamas, ofrece una variante cuando están en su lugar Solbes

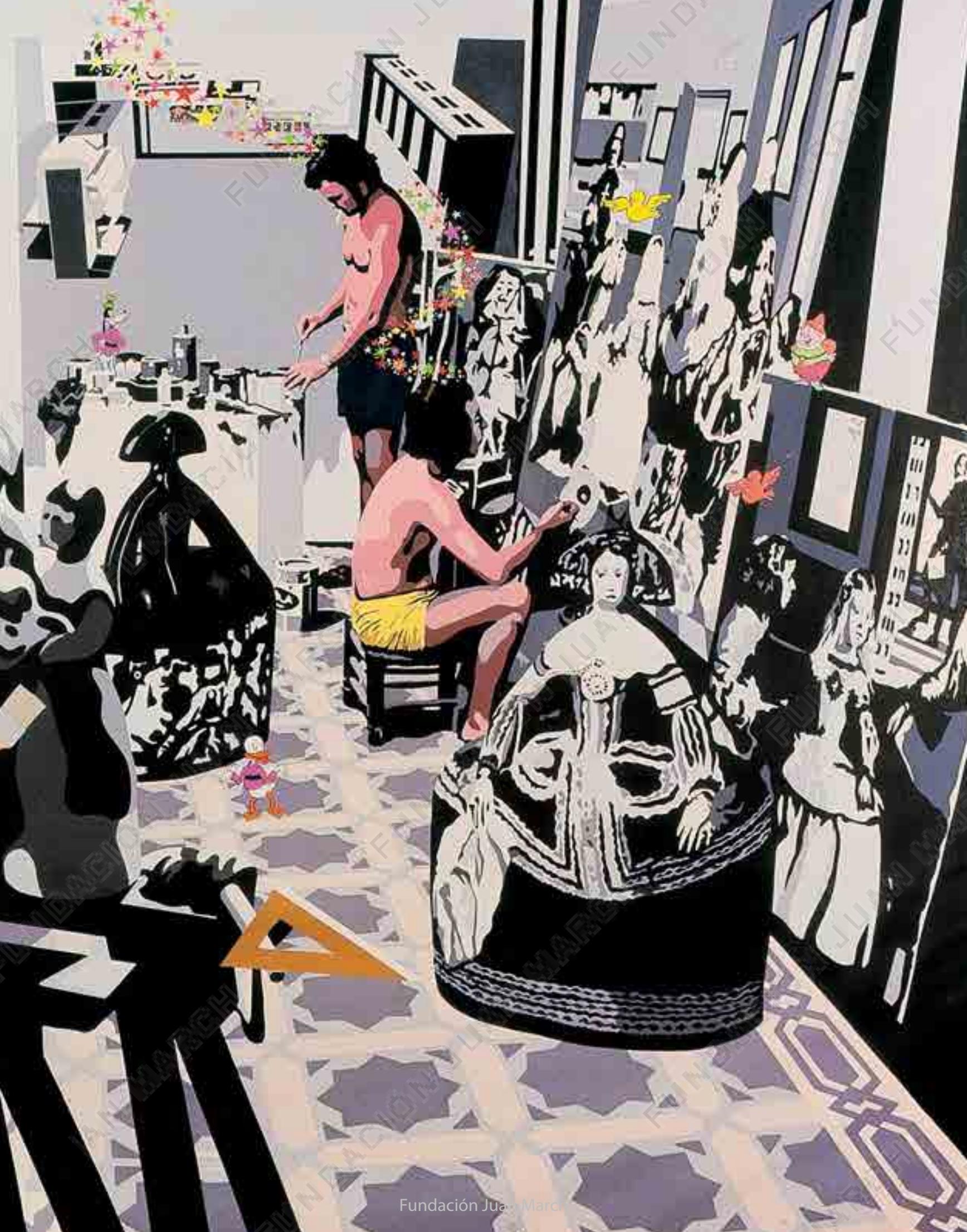
Crónica retain the spatial layout of *Las Meninas* but convert the interior decoration into a 1970s living room, as they also did in *El living-room*, quoting Goya’s *Family of Charles IV*. The effect is to shift attention away from the royal portraits, which still appear, towards a middle-class room and towards spatial issues, through which new spatial-temporal relationships are established. Following Picasso’s experiments, the interior at times loses verticality through the use of cuts, as in *El pincel mágico* (The Magic Paintbrush, cat. 14). In numerous paintings from this series the interior is fitted into a square format, such as *Érase una vez una niña roja y gualda* (Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow, cat. 11), or the interior is even converted into a landscape format, as in *El lenguaje de los abanicos* (The Language of Fans, cat. 23), a quotation from Picasso’s first *Las Meninas* painting of 17 August 1957. Such variations were accompanied by changes in focus, as in *El pez que se muerde la cola* (The Fish that Bites his Tail, cat. 12), which was subjected to a zoom process as well as other simultaneous transformations.

Other closed settings are used to house the *meninas* iconography. *El sublime acto de la creación* (The Sublime Act of Creation, cat. 15) depicts Solbes and Valdés’s own studio with works from *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a profession), including the *menina* “dolls”, creating an exterior gaze with which to review their own production. The paintings constitute numerous *trompe-l’oeils* which question the relationships between the real and the illusory and between reality and fiction already referred to in *Un cuadro es una ficción* (A Painting is a Fiction). Others provoke a sense of hiding something away, for example, *La amenaza* (The Threat, cat. 7), which suggests spatial-ideological dimensions. Velázquez’s mythical interior has been cancelled out and replaced by an exterior setting for the figures. An image taken from advertising provides the setting for *Las Meninas en el Chalet* (Las Meninas in the Chalet, cat. 3), another related to the press frames Queen Mariana in *Sin título* (Untitled, cat. 16), while another taken from a cartoon highlights Mari Bárbola against a Walt Disney staircase.

This spatial discontinuity, however, is accompanied by the permanent presence of the original figures. In almost all the paintings from the series, Equipo Crónica transfer the historical characters to a contemporary setting of the late 1960s through the use of different devices. In some cases, as noted earlier, they emphasise the decoration of the room, while in others, as in *El Recinto II* (The Enclosure II, cat. 21), they use objects or even figures from paintings by Picasso, Miró, Dalí, Saura and Millares, emphasising inexpressivity rather than the gazes of Velázquez’s figures.

Whether by means of metaphors and parables (such as the washing machine), used to elevate the new Spanish consumer society to a royal level, by collages that integrate the royal figures into a leisure context, by visual oxymorons (the association of Mao and Isabel de Velasco), or by changes of scale or illogical temporal associations, Solbes and Valdés highlight role replacement and subject the figures to new readings and interpretations.

Each one retains its own role, however. The theme of



y Valdés, pues entonces remite a la educación que recibieron bajo el franquismo y a su educación artística, resaltando la rigidez y el autoritarismo de las instituciones de entonces. A la compañía de Mari Bárbola, que conserva su identidad de bufona destinada a divertir a la infanta y a la corte, se suman objetos de consumo relacionados con nuevos modos de vida. Gracias a este desfase de épocas, se evidencia una constante: la educación y el ocio de la clase dominante no desarrollan necesariamente la sensibilidad, ni la imaginación ni la creatividad de la sociedad.

Se pone también con ello en tela de juicio el papel del pintor, jugando con los desfases sufridos por la Cruz de la Orden de Santiago y el pintor de brocha gorda. Equipo Crónica desarrolla un juego sobre el concepto de respeto, en el que intervienen tanto la ironía como la metáfora que determina una inversión de roles. Por medio de María Agustina, Velázquez aparece en actitud de respeto hacia la infanta picassiana, en *El pez que se muerde la cola* (cat. 12).

Otro procedimiento empleado es la disociación de las figuras. El Equipo Crónica procede a una elección de ciertas figuras, las disocia y las disemina en función de un espacio distinto. Es de notar, por ejemplo, en *Las Meninas en el chalet* (cat. 3), que la imagen publicitaria dictamina sus reglas; las figuras están sometidas a una inversión y a una transformación de escala para servir a una puesta en perspectiva, lo que constituye una variante más del ilusionismo.

Estas confrontaciones nacen de la deconstrucción de cada cuadro inicial y de un "collage", y se funden no sólo formal sino también conceptualmente, organizando nuevos significados, estructurando el relato. Estas figuras mantienen los atributos de las obras de origen, pero han sido despojadas de los detalles estéticos que les había otorgado la pincelada original de sus autores, para darles ahora un nuevo tratamiento utilizando tintas planas (un recurso propio del arte pop) y más variedad en el uso del color. La técnica pop es el punto de enlace con las otras figuras extraídas de los media, sean máquinas, objetos o personajes. Sirve de elemento lingüístico que genera la unidad formal. En este sentido, resulta interesante resaltar lo que los mismos artistas llamaron la "confrontación de imágenes". De ese método derivarán en las obras varios niveles de significado, como por ejemplo el cuestionamiento de fenómenos socio-históricos (como el del papel de la clase dominante y la representación que convencionalmente se suele hacer de ella sea cual sea la época, y que sirve para cuestionar el discurso oficial).

Se introducen también otros personajes: Mao, los fotógrafos, la alta sociedad o los propios pintores, sobre los que volveremos más adelante. Cada grupo social remite a la obra anterior de Equipo Crónica, la del período inicial, cuya iconografía procedía de la prensa, en la que dirigían su mirada al contexto socio-histórico de los años 60, tanto español como internacional. Era un testimonio de lo que sucedía en el mundo, la Guerra Fría con el enfrentamiento entre el capitalismo y el comunismo, y resaltaban en él las figuras de los marines y del Che. Por ello no parece sorprendente ahora la presencia

education, emphasised by the presence of Doña Marcela de Ulloa and the ladies-in-waiting, offers a variant when Solbes and Valdés take their places, suggestive of the education received under the Franco regime and of artistic education, thus highlighting the rigidity and authority of institutions in Spain at that time. While Mari Bárbola retains her identity as court buffoon whose function was to amuse the Infanta and the Court, she is now accompanied by consumer objects related to new life-styles. Through this difference of periods, the artists reveal a social constant: that the education and leisure of the ruling class do not develop sensitivity, imagination or creativity.

The role of the painter is also called into question, playing with the difference between the cross of the Order of Santiago and the house-painter. Equipo Crónica set up a game involving both irony and metaphor around the concept of respect, resulting in role reversal. Through the figure of María Agustina, Velázquez appears in an attitude of respect towards Picasso's Infanta in *El pez que se muerde la cola* (The Fish that Bites his Tail, cat. 12).

Another procedure is that of the dissociation of the figures. Equipo Crónica chose certain figures, separated them and arranged them in relation to a different spatial setting. In *Las Meninas en el chalet* (Las Meninas in the Chalet, cat. 3), for example, the advertising image dictates the rules: the figures are inverted and their scale changed in order to create a perspectival staging, resulting in another form of illusionism.

Such confrontations arise from a deconstruction of each individual painting and from a collage-type approach. They combine not just formally but also conceptually to establish new meanings and structure the narrative. The figures retain their attributes from the original paintings but they are stripped of the aesthetic details which the original artists gave them and are subjected to a new treatment using flat inks (a Pop Art procedure) and a greater variety of colour. The use of Pop technique acts to form a connection with the other elements taken from the media, whether machines, objects or figures. They function as a linguistic element which creates the formal unity of the painting. In this sense, it is worth emphasising what the artists themselves called "the confrontation of images", through which the works acquired various levels of meaning. Questioning socio-historical phenomena (such as the role of the ruling class and the traditional representation of that class, whatever the period in question) serves to question official discourse.

Other figures and social groups are also introduced into these compositions. They include Mao, the press photographers, high society and the artists themselves, to whom we will return later. Each social group refers back to Equipo Crónica's work from their initial period wherein the iconography was taken from the press and in which they looked at the socio-historical context of the 1960s both within Spain and abroad. These works acted as witness to world events such as the Cold War with its confrontation between capitalism and Communism, or highlighted figures such as the marines and Che Guevara. The presence of Mao is thus

not surprising, although in this case the interest lays not so much in the way the figure is presented as in the relationship between its significance and the idea of exhibiting an artwork in an international context. It is a knowing wink with a double meaning: is any work of art potentially subversive? And if it is, is it being shown officially outside Spain with the intention of suggesting a certain degree of tolerance, despite whatever subversive content it may have? The social life of the ruling class appears in Equipo Crónica's works presided over by the flashes of press photographers who depict the doings of this oligarchy, as in *El banquete* (The Banquet) of 1965, *La fila* (The Row) of 1965, and *Alta sociedad* (High Society) of 1966.

When analysing the spatial settings and figures re-used by Equipo Crónica, the close relationships and web of connections that the artists maintained become evident. In addition, it is also evident that the boundary between quotation or borrowing from Velázquez and Picasso was a very fine one and could undergo modifications from series to series. In *La recuperación* (The Recovery) and *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession) most borrowings and quotations are taken from Velázquez, but also from Picasso, while *Crónica de transición* (Chronicle of Transition) mainly looks to Picasso.

The issue is one of "details". We see numerous objects and signs in these works. They function in an atypical manner or are derived from advertising and its codes. Magazines of the period, with their wealth of advertisements, provide most of the iconographic sources for images. They record social life, official events and new distractions, accompanied by a retinue of amusements and entertainments. Such processes invited a reflection on the idea of the "national", adding a note of doubt and irony to this concept, which was much used by the ruling class. In addition, the emblematic red and yellow of the Spanish flag was added to other objects from the culture of leisure, as we see in *La salita* (The Little Room, cat. 10), or *Érase una vez una niña roja y gualda* (Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow, cat. 11), used for the snakes-and-ladders board, the ball and the sash. They become part of the scene, which has been filtered by the media.

At times the relationship with advertising is not an obvious one, particularly when it relies on a disjunction of references, as we find in *Las meninas en el chalet* (Las Meninas in the Chalet, cat. 3). The oxymoron in the title addresses itself to the viewer and heightens the notion of temporal difference – as we see again in *Cayetana en la cocina* (Cayetana in the Kitchen) of 1967 – in which we are presented with a holiday home with hammocks, plastic chairs and formica tables. A similar approach is to be found with the use of the Sandeman advertising logo, a silhouetted figure with a Spanish hat and Portuguese cape which Equipo Crónica borrowed and stripped of its original message. We find this mysterious figure in various works on different supports, including *El día* (The Day), *La noche* (The Night) and *Refugio* (Refuge), all from *Imágenes de la Victoria* (Images of Victory) of 1975. In this short series on the Spanish Civil War, the silhouette of the Sandeman figure acquires a threatening note through the references associated with it

de Mao, aunque en este caso no interesara tanto la manera de presentar al personaje como la relación entre su significado y el hecho de exponer una obra de arte en el contexto internacional. Es un guiño con un doble sentido: ¿se cualquier obra potencialmente subversiva? y, si lo es ¿se pretendía, al mostrarla oficialmente en el extranjero a pesar de su "resistencia", pretextar cierta tolerancia? En cuanto a la vida social de la clase dominante, aparece en sus obras regida por los flashes de la prensa, que retrataba los sucesos de la oligarquía, como en *El banquete* (1965), *La fila* (1965) o *Alta sociedad* (1966).

Al analizar el espacio y los personajes revisitados por Equipo Crónica nos percatamos de las estrechas relaciones y de la red de conexiones que mantienen esos dos protagonistas. Por otra parte, notamos que la frontera entre cita o préstamo velazqueño y picassiano resulta muy tenue y que incluso entre una serie y otra puede sufrir alteraciones. En *La recuperación* y en *Autopsia de un oficio*, el préstamo mayor corresponde a Velázquez a pesar de las incursiones en citas picassianas, mientras que en *Crónica de transición* la referencia es Picasso.

Es una cuestión de "detalles". Abundan los objetos y los signos. Intervienen de forma inusual o se toman de la publicidad y sus códigos. Gran parte de las fuentes de la iconografía objetual procede de revistas de la época, llenas de inserciones publicitarias. Dan cuenta de la vida social, de los actos oficiales, de las nuevas distracciones, acompañadas de su cortejo de entretenimientos y juegos. Estos procesos invitan a una reflexión sobre lo "nacional", dotando a este concepto, tan utilizado por la clase que detenta el poder, de un matiz dubitativo y burlón. Por otra parte, los colores emblemáticos son aplicados a otros objetos de la civilización del ocio, como en *La salita* (cat. 10) o *Érase una vez una niña roja y gualda* (cat. 11): juego de la oca, pelota, faja. Se integran en la escena, filtrada por los media.

A veces no resulta evidente la filiación respecto a la publicidad, especialmente cuando ésta se apoya en un desfase de las referencias, como sucede en *Las Meninas en el chalet* (cat. 3). El oxímoron del título interpela al espectador y amplifica el desfase temporal (como en *Cayetana en la cocina*, 1967) al presentar la segunda residencia con las hamacas, los sillones de plástico y las mesas de formica. Algo semejante ocurre con el emblema publicitario de la bodega Sandeman, una silueta cubierta con un sombrero español y una capa portuguesa, que Equipo Crónica retoma y despoja de su mensaje inicial. Encontramos al enigmático personaje en varias obras de soportes distintos: *El día*, *La noche* y *Refugio*, pertenecientes a *Imágenes de la Victoria* (1975). En esta breve serie centrada en la guerra civil, la silueta adquiere un valor amenazante, gracias a las referencias que se le asocian (pistola, bastón y el término "refugio") en un contexto histórico conflictivo. *El pintor de la capa negra* (1975) remite al surrealismo... en todo caso, ¿se trata de un enemigo, de un enmascarado, de un artista?

El pintor de la capa negra se asoma de manera discreta, provisto de un abanico de lunares, en *Bufona nacional* (cat. 27), sustituyendo al





apostador. Por la relación que mantiene con los cuadros de 1975 y por el personaje velazqueño de un *entre-deux* ya metamorfoseado por Picasso, se recalca su ambigüedad, a la vez que se reafirma la noción de “nacional” que caracteriza el lienzo. Un “detalle” se relaciona con la publicidad y al mismo tiempo con la firma del pintor: se trata de la Cruz de la Orden de Santiago, atribuida a Velázquez, aunque en alguna ocasión se relaciona con el perro o, de manera minimizada, con un objeto de consumo.

Hay diversos objetos significativos: desde la muñeca o la navaja, a las herramientas del pintor y los abanicos. Ciertos elementos producen efecto de eco, como la navaja, que remite a *Juegos peligrosos* (1970). El objeto, aquí paradójicamente destructor, establece una relación entre varios cuadros de épocas distintas y les sirve de vínculo. Se asocian semánticamente la navaja y las tijeras, los actos íntimos y los públicos (*La visita*, 1969), urdiendo un tejido de conexiones. Todo ello contribuye a enriquecer la narración alrededor del tema de la recuperación de ciertas obras míticas por parte de la cultura dominante, que las despoja de su contenido crítico o subversivo.

En *El embalaje* y *La amenaza* (cat. 7), Equipo Crónica juega con la banalidad de los embalajes y de las cuerdas, en contraste con el cuadro mítico, objeto del embalaje, creando la metáfora de la caja de Pandora. Estos títulos permiten deducir las tensiones y posturas respecto a un arte que, con el pretexto de cierta tolerancia, se pretendía mostrar oficialmente fuera de España, a pesar de su potencial “resistencia”.

Los instrumentos del artista están omnipresentes: pinceles, paletas, tiralíneas, reglas, compases, escuadras se diseminan a lo largo de las series, produciendo efectos sorprendentes, favoreciendo la ironía, aludiendo al aprendizaje académico de las Bellas Artes y desacralizando el acto creador. Esparcidos a lo largo de las series, los objetos convergen, enriquecen y matizan una reflexión alrededor del aprendizaje, de las convenciones y de la práctica artística que desacralizan gracias a la dicotomía que han establecido y a los títulos de las obras. De hecho, aseguran la continuidad del discurso.

En una primera fase, esos objetos legitiman una aparente veracidad y entran en complejos mecanismos, relacionados con el contexto sociocultural. Convocan lo cotidiano y la memoria colectiva e individual que Solbes y Valdés conceptualizan a través de la ironía y del humor, sobre los que volveremos.

A partir del uso de la pintura al óleo, en 1978, los préstamos ya no procederán de los medios de comunicación ni del cómic, sino de la pintura —igual que el objeto de las temáticas cubistas—, o servirán de soporte a una tendencia estilística, como los abanicos. Nos damos cuenta de que el simple objeto, símbolo de la sociedad de consumo, depurado, estetizado y elevado a protagonista de la obra entre los pop americanos, ha cedido su lugar en Equipo Crónica a una problematización de la práctica pictórica y de su relación con el poder. Los objetos constituyen vínculos que permiten traer la representación a

(pistol, stick and the term “refuge”) within a historical context of conflict. *El pintor de la capa negra* (The Black-cloaked Painter) of 1975 recalls Surrealism. Whatever the case, is he an enemy, a masked man or an artist?

The black-cloaked painter is discretely present, now with a spotted fan, in *Bufona nacional* (National Buffoonery, cat. 27), replacing the queen’s chamberlain. Through the relationship that this figure maintains with Equipo Crónica’s paintings of 1975 and through his role as an *entre-deux* figure in Velázquez’s original painting (already transformed by Picasso), Solbes and Valdés emphasise his ambiguity while simultaneously reaffirming the notion of “national” that characterises the canvas. One “detail” that relates to advertising and also to the painter’s signature is the cross of the Order of Santiago, here attributed to Velázquez but on other occasions related to the dog or, in a reductive manner, to a consumer object.

The artists made use of a variety of objects invested with meaning, from the doll to the knife, the painters’ tools and the fans. Certain elements produce an echo effect, such as the knife, which recalls *Juegos peligrosos* (Dangerous Games) of 1970. This object, here paradoxically destructive, establishes a relationship between various paintings of different periods, linking them together. A semantic association is established between knife and scissors, intimate and public acts, as in *La Visita* (The Visit) of 1969, creating a network of connections. All this contributes to enriching the narrative based on the recovery of certain works made mythical by the dominant culture, which has stripped them of their critical or subversive content.

In *El embalaje* (The Package) and *La amenaza* (The Threat, cat. 7), Equipo Crónica play with the banality of packages and string, in contrast to Velázquez’s mythical painting, which has been wrapped up, creating a metaphor of Pandora’s Box. These titles allow us to appreciate tensions and stances with regard to an art that, under the pretext of demonstrating a certain degree of tolerance, was officially exhibited abroad despite its subversive potential.

Artists’ tools are omnipresent: brushes, palettes, ruling pens, rulers, compasses and set squares are to be found throughout the series, producing surprising effects that encourage irony and refer to the academic training offered by art schools while also de-sacralising the creative act. Dotted throughout the series, these objects converge to enrich and add nuances to a reflection on learning, conventions and artistic practice which they bring down to earth through the dichotomy that they set in motion and through the titles of the works. It could be said that they ensure the continuity of their discourse.

In an initial phase such objects functioned to legitimise an apparent veracity, entering into complex mechanisms related to the socio-cultural context. They evoke the everyday as well as collective and individual memory, which Solbes and Valdés conceptualised through irony and humour, a point that we will return to later on.

With the first use of oil paint in 1978, these borrowings are no longer taken from mass media or comics but rather from

painting, used with a similar aim as Equipo Crónica's use of Cubist elements or acting as the support for a particular stylistic trend, as with the fans. With Equipo Crónica it is possible to see that the mere object, symbol of consumer society - which the American Pop artists stripped down, made beautiful and raised to the status of protagonist of the work - has given way to its use as an issue in pictorial practice and its relationship to power. Objects constitute links that allow the representation to be brought into a contemporary context and to affirm that over the centuries and despite economic and social changes, Spanish society had not basically changed with regard to protocol, social life, domination, violence, education, comfort and well-being.

Inhibition, humour and irony characterise Equipo Crónica's *oeuvre*, which establishes an objective complicity with the viewer. A sense of casualness prevails, to be seen, for example, in their use of *trompe l'oeil*, which often truncates the composition or the perspective. Solbes and Valdés were particularly interested in Velázquez's perspective, which they reproduced with variations. Strips of parquet flooring borrowed from Magritte, tiles taken from a family photograph, changes in the location of the chandeliers, geometrical planes constructed from contrasts of light and shadow, and the intensity of surfaces that create the void; all these perspectival procedures are truncated, some through their relationship or relationships with Surrealism, others through the logical impossibility that they imply. All propose a re-reading of concepts characterised by a certain logical subtlety. Whatever the circumstances, Equipo's images "work" visually.

A similar situation is to be found regarding the light, although in a less overt way. We see a modification of the lines of light and shadow, of the luminosity of the ceiling, a virtual reflection through colour between the chandelier and the rug of the rear room, the inversion of roles when the shadow relates to the substituted character and not to the original painting, as in *Enana y perro* (Dwarf and Dog, cat. 26). Equipo Crónica encourages the viewer to read the painting from the starting-point of his or her visual memory of *Las Meninas*.

Some works reveal a distortion of scale, such as the inversion of the size of the dog in *El perro* (The Dog, cat. 9) or of the ceiling, either neutralising or amplifying a detail. Velázquez's *chiaroscuro* is also modified; Equipo Crónica's greys confer Pop's uniformity on the image, while the blacks create a striking intensity. The only notes of colour in *El sublime acto de la creación* (The Sublime Act of Creation, cat. 15) and in *Érase una vez una niña roja y gualda* (Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow, cat. 11) do not come from Velázquez but rather from Walt Disney, as we see in the characters and Pop Art stars treated with naïve and folksy colours such as pink. This encourages a tension between codes and animate our gaze. With *Crónica de transición* (Chronicle of Transition) the contrasts between the intensity of the blacks and the bright colours allied to the decorative elements and the fans (which symbolise particular styles or movements in art) convert *Enana y perro* (Dwarf and Dog, cat. 26) and *El lenguaje de los abanicos* (The Language of Fans, cat. 23) into paintings of high aesthetic merit.

un contexto contemporáneo para afirmar que, a lo largo de los siglos y a pesar de los cambios económicos y estructurales, la sociedad española no ha cambiado fundamentalmente, ni en materia de protocolo, ni de vida social, de dominación, de violencia, de educación, de confort o de bienestar.

El desenfado, el humor y la ironía caracterizan, pues, la producción artística de Equipo Crónica, tejiendo una complicidad objetiva con el espectador. En toda su obra reina el desenfado; por ejemplo, en lo que se refiere al *trompe l'oeil*, truncando muchas veces la composición o la perspectiva empleadas. La perspectiva velazqueña ha interpelado a Rafael Solbes y Manolo Valdés, que han ensayado variaciones al respecto. Listones de parquet prestados de Magritte, baldosas sacadas de una fotografía familiar, desplazamientos de las arañas, planos geométricos determinados por los contrastes de luz y sombra, intensidad de las superficies que crea el vacío, todos estos procedimientos de perspectiva están truncados, unos por su relación, o mejor dicho sus relaciones, con el surrealismo, otros por la lógica imposible que suponen. Con todo ello plantean la revisión de conceptos de cierta escolástica. En cualquier circunstancia la imagen de los Crónica "funciona" visualmente.

Un fenómeno similar acontece con la luz, aunque de forma más atenuada. Se presencia una modificación de las líneas de luz y sombra, de la luminosidad en el techo, una reflexión virtual por medio del color entre la araña y la alfombra del cuarto que hay detrás, la inversión de roles cuando la sombra se relaciona con el personaje de sustitución y no con la escena de referencia (*Enana y perro*, cat. 26). Equipo Crónica incita al espectador a leer su cuadro a partir de su memoria visual de *Las Meninas*.

En algunas obras se ha producido una distorsión de las escalas: se ha cambiado el tamaño del perro (en *El Perro*, cat. 9) o el del techo, neutralizando o amplificando un detalle. También resulta modificado el recurso velazquiano al claroscuro: los grises de Equipo Crónica confieren a la imagen el aspecto, más uniforme, del pop y los negros llegan a tener una intensidad impactante. Las únicas notas de color en *El sublime acto de la creación* (cat. 15) o en *Érase una vez una niña roja y gualda* (cat. 11) no pertenecen a Velázquez sino a Walt Disney (los personajes y las estrellas pop tratados con colores ingenuos y anecdóticos –como el rosa– que favorecen una tensión entre los códigos y vivifican la mirada). En *Crónica de transición* los contrastes entre la intensidad de los negros y los colores vivos, aliados con los elementos decorativos o los abanicos, símbolo de una corriente pictórica, convierten *Enana y perro* (cat. 26) y *El lenguaje de los abanicos* (cat. 23) en lienzos de alto valor estético. En otras ocasiones, el color cumple otra función: apunta a un detalle de la pincelada de Velázquez. En *Érase una vez una niña roja y gualda* (cat. 11), en *Tres códigos* (cat. 13) o en *El Pez que se muerde la cola* (cat. 12) se manipula el toque rojo que constituye el atributo de los lacitos del muñeco de la Infanta de Velázquez; como consecuencia, éstos guían la mirada hacia los lacitos de Isabel de Velasco, hacia la paleta y hacia el drapeo del espejo del fondo. Al

mismo tiempo, remiten a los lacitos de *La Reina Mariana*. Solbes y Valdés se han detenido en este *savoir-faire* y lo han manipulado para inducir ciertos juegos visuales: el goteo de la pintura en *El perro* (cat. 9) se asocia con el goteo de la sangre de la hoja de afeitar en *Juegos Peligrosos*, o con el libro rojo de Mao en *La Amenaza* (cat. 7). De ser un color que, en un principio, expresa delicadeza, el rojo se convierte en símbolo del peligro y provoca el interrogante siguiente: ¿y el poder del pintor?

El humor de Equipo Crónica también se hace perceptible a través de las sustituciones, las inversiones y la autorrepresentación. Los intrusos que aparecen flotando por el espacio, sean objetos, sean personajes de Walt Disney, participan de él al yuxtaponerse a una referencia mítica. El disfraz matiza el humor, caracterizándolo como burlón: pintores de brocha gorda o guardianes de la educación artística. También en el uso de las metonimias se refuerza la carga humorística: huellas dactilares, pincel... y la ironía asoma asimismo en la adjetivación de ciertos títulos, como *El "sublime" acto de la creación* o *El pincel "mágico"*, al contrastar con escenas triviales, superficies sin pintar, pinceladas inacabadas o incluso la tachadura de una escena ejecutada por un maestro. La ironía proviene también de la bandera española que ciñe a Mari Bárbola y contrarresta la escalera/pastel de Walt Disney, o se identifica con la cintura y los juguetes de la Infanta (juguetes que no activan ni la imaginación ni la fantasía) en *Érase una vez una niña roja y gualda* (cat. 11).

Ante el hecho de la secular apropiación de la cultura por parte de la clase dominante, Equipo Crónica se sintió obligado a levantar acta de los mecanismos que habían propiciado ese fenómeno hasta el momento. Esos procesos se emparejan con las temáticas, más puntuales, de las Fallas, expresión popular y artesanal valenciana de una ironía mordaz. Las primeras esculturas de cartón-piedra del Equipo Crónica van más allá del mensaje satírico de los "ninots", al acompañar los cuadros de las series. Con el solo título de *El huevo de Pascua* (cat. 4) ya se da el tono humorístico de los mal llamados "múltiples". En ellos se nota lo excitante que les parecía a Solbes y Valdés dar volumen a las figuras de dos dimensiones que venían citando, y lo divertido del resultado; era apasionante pasar del palacio-taller al taller-fallero, de la alta cultura a la cultura de masas. Gozaban cuando introducían elementos de la iconografía de Walt Disney o elaboraban sus personajes en tres dimensiones.

Los mecanismos irónicos se apoyan, por una parte, en el desfase entre la figura regia y su consistencia de muñeco fallero, que también pertenece a un *entre-deux* solidificado y a la vez frágil, destinado a ser quemado y, por otra parte, en la representación de sus atavíos, sumamente detallista. Los adornos enmarcan la iconografía de los tebeos, de los dibujos animados, del folklore y de la pintura de las vanguardias históricas, sin jerarquización aparente.

Estos fenómenos irónicos, humorísticos, desenfadados, participan del desenfoque de las imágenes, pero también de su *mise en abyme*, que se va originando en los cuadros, en las series y en los múltiples. Poco

On other occasions, colour plays a different role, highlighting a detail of Velázquez's brushstroke. In *Érase una vez una niña roja y gualda* (Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow, cat. 11), *Tres códigos* (Three Codes, cat. 13) and *El pez que se muerde la cola* (The Fish that Bites his Tail, cat. 12) the artists manipulate the touch of red used for the detail of the bows on the Infanta's wrist in the original *Las Meninas*. As a result, these bows direct our gaze towards Isabel de Velasco's bows, the palette and the drapery of the mirror in the background. At the same time they recall the bows in *La Reina Mariana* (Portrait of Queen Mariana). Solbes and Valdés pay considerable attention to this *savoir-faire* and manipulate it to create various visual games: the dripping paint in *El perro* (The Dog, cat. 9) is associated with the dripping blood on the razor in *Juegos peligrosos* (Dangerous Games) or with Mao's *Little Red Book* in *La amenaza* (The Threat, cat. 7). Although a colour that originally expressed the idea of delicacy, the red now becomes a symbol of danger and encourages one to question the power of the artist.

Equipo Crónica's humour is evident in its use of substitutions, inversions and self-representation. The intruders that appear floating in space, be they objects or Walt Disney characters, participate in this humour through their juxtaposition with a mythical reference. The disguise adds a nuance to the humour, making it sardonic: house-painters or guardians of artistic education. The use of metonyms (fingerprints, brush, etc.) further reinforces the humorous element, and irony is also present in the use of adjectives in some titles, such as the words "sublime" and "magic" in *The Sublime Act of Creation* or *The Magic Paintbrush* through their contrast with trivial scenes, unpainted areas, unfinished brushstrokes or in the blotting-out of a scene painted by a great master. Irony also emanates from the Spanish flag around Mari Bárbola and counteracts the Walt Disney staircase-cum-cake. It is also identified with the Infanta's sash and toys (toys that encourage neither the imagination nor fantasy) in *Érase una vez una niña roja y gualda* (Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow, cat. 11).

In light of the ruling class's appropriation of popular culture, Equipo Crónica felt obliged to record the mechanisms that had encouraged this phenomenon up to that date. These processes are paired with the more specific subject-matter of the Valencian "Fallas", a folk and craft tradition that involves the use of caustic irony. The first *papier mâché* sculptures that Solbes and Valdés made go beyond the satirical message of the Valencian *ninots* (giant *papier mâché* figures) as they accompany the paintings in the various series. With the title of *El huevo de Pascua* (The Easter Egg, cat. 4) alone, we can grasp the humorous tone of these inaccurately termed "múltiples". These figures reveal the excitement that the Equipo artists felt in giving three-dimensional volume to the two-dimensional figures that they had been quoting in their paintings, as well as the amusing results. For the artists it was stimulating to move from the palace/studio to the studio/fallero and from high to mass culture, and they enjoyed introducing elements from Walt Disney as well as creating their own three-dimensional characters.

Their mechanisms of irony were based to some extent on the disjuncture between the royal figure and its incarnation as doll from the *Fallas*, the latter also involving a simultaneously solid and fragile *entre-deux*: destined to be burned but depicted with great detail with regard to clothing and accessories. The decoration of these figures can be located in the iconography of comics, cartoons, folklore and 20th-century avant-garde art, without any apparent application of hierarchy.

These ironic, humorous and uninhibited elements play a part in the de-focusing of the images, but also in their *mise en abyme*, which starts to make its appearance in the paintings, the series and the multiples. A discursive continuity gradually comes into being involving this *mise en abyme* as well as collage inherited from Cubism, associations, and Surrealist *trouvailles*. Collage, or rather the spirit of collage, constitutes the process on which Equipo Crónica's endeavours are based. We should bear in mind that collage implies three stages: choice, dislocation and integration. We saw earlier that Equipo's choices depend on two factors: the key trends within a formal recovery in the history of painting, and the references to the political and socio-cultural context of the day.

Elements of meaning adapt themselves to purely visual elements. The most systematic collage is the montage of quotations unconnected *a priori* in which typologies, artistic movements and different time periods are fused in a coherent spatial-temporal whole. All specificity disappears to give rise to a new context and meaning, to expand the vision, create a sense of tension or qualify the discourse into which it is inserted. Equipo Crónica are able to resolve the question of the visual solution, finding a balance between the colours, the colour planes, the *trompe l'oeil* and the heavily painted areas, maintaining the sense that they wish to give them. As a result, confrontation is the first step to reaching a consecrated union following doubts that occur at the moment of choosing the image intended to divert the meaning and bring a new discourse into play, as the exhibition *Crónicas de papel* (Paper Chronicles) recently revealed⁵. In parallel, the apparent thematic discontinuity between the various series becomes a semantic and formal continuity. Picasso's *Las Meninas* are now to be found in *El pez que se muerde la cola* (The Fish that Bites his Tail, cat. 12) and *El pincel mágico* (The Magic Paintbrush, cat. 14) from the series *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession) before Equipo Crónica produced *Crónica de transición* (Chronicle of Transition) and executed various paintings on this subject. Equipo's themes have never been closed or finished, as Manolo Valdés's work today demonstrates, with its ongoing depictions of Queen Mariana and the Infanta.

As is always the case with Equipo Crónica, the work is so dense and complex that each element links up with another and presents a methodological problem when structuring any analysis. Given that the visual code is more polyvalent than the verbal one, it always allows for greater complexity, while the link established between the use of different media and the practice of working in series imbues the images with multivalent meanings.

a poco va aflorando una continuidad discursiva en la que participan esta *mise en abyme*, el collage heredado del cubismo, las asociaciones y las *trouvailles* surrealistas. El collage o, mejor dicho, el espíritu del collage, ha constituido el proceso sobre el que reposa la labor del Equipo Crónica. Recordemos que éste supone tres etapas: la elección, la dislocación y la integración. Acabamos de ver que la elección de Equipo Crónica depende de dos factores: el primero, las tendencias significativas de una renovación formal en la historia de la pintura y el segundo, las referencias al contexto político y socio-cultural de su época.

Las unidades significantes del collage se ajustan a las unidades puramente visuales. El collage más sistematizado corresponde al montaje de citas inconexas *a priori*, en el cual se unen tipologías, movimientos artísticos y tiempos distintos, en una coherencia espacio-temporal. Toda especificidad desaparece para dar origen a un nuevo contexto, un nuevo significante, para ampliar la visión, crear una tensión o matizar el discurso en el que se inserta. Equipo Crónica consigue resolver la cuestión de la solución plástica, encontrando un equilibrio entre los colores, entre los colores planos, los *trompe-l'oeil* y los empastes, preservando el sentido que se les quería adjudicar. Por todo ello, la confrontación constituye el primer paso para llegar a un himeneo logrado, después de unas vacilaciones en el momento de elegir la imagen que iba a desviar el sentido y a hacer operativo un nuevo discurso, como ha mostrado la exposición *Crónicas de papel*⁵. Paralelamente, la aparente discontinuidad temática de las series se convierte en una continuidad semántica y formal. *Las Meninas* picassianas ya se encontraban en *El pez que se muerde la cola* (cat. 12) o en *El pincel mágico* (cat. 14), de la serie *Autopsia de un oficio*, antes de que Equipo Crónica pintara *Crónica de transición* y realizara varios cuadros en torno al tema. Nunca se ha tratado de temas cerrados, como lo prueba hoy la labor de Manolo Valdés, que sigue trabajando en la representación de la Reina Mariana y de la Infanta.

La obra de Equipo Crónica es tan tupida y compleja que cada elemento remite a otro y plantea un problema metodológico a la hora de intentar estructurar un análisis. El código plástico, por ser más polivalente que el código verbal, permite mayor complejidad, y al enlazar "transplasticidad" y trabajo en series, va cargando las imágenes de significados polisémicos.

La trama de Equipo Crónica gira en torno a la mirada: la mirada del modelo que se somete al pintor, la mirada del artista que remite al modelo, desmenuzándolo, la mirada del espectador. Equipo Crónica convida al espectáculo: propone la transgresión del modelo. No es inútil detenerse en el concepto de modelo y, por consiguiente, en el de respeto. El hecho de borrar o eliminar la figura gigantesca de Velázquez (en *El pincel mágico*, cat. 14 o en *El lenguaje de los abanicos*, cat. 23) no significa criticar o rechazar la obra de Velázquez o de cualquier otro artista. Precisamente la andadura de Solbes y Valdés responde a un deseo de compartir las dudas del maestro, y transgredir su iconografía no significa criticarla ni rechazar un estilo. Se

trata de desacralizar y, más que contra el estilo, los dos artistas toman posición contra su manipulación, bien sea para banalizarlo, bien para sacralizarlo. Denuncian al artista demiurgo y la firma del genio creador; para ello escogen cuidadosamente una iconografía de referencia que funciona como mito, anclada en la memoria colectiva e histórica y también en su memoria individual de pintores. A partir de ahí proceden a su sustitución por todo tipo de intrusos y a sus disfraces, invitan a mirar. Incitan a acotar los límites y las franjas espaciales, a entrar en el espacio pictórico y socio-histórico, a poner en relación la pintura clásica y las vanguardias históricas, el lenguaje fílmico de los dibujos animados y el espectáculo de cabaret a través del filtro picassiano. Las esculturas de los años 1981 y 1982 reflejan también esta invitación, que es una invitación incluso a comparar el resultado coloreado y estético de la confrontación de las tendencias contemporáneas con los soportes velazqueños.

La mirada y el espectador están, por tanto, en el centro del quehacer de Equipo Crónica. Las miradas del sujeto pintado/pintando en Velázquez, del objeto –entiéndase *Las Meninas*– pintado en *mise en abyme*, las sustituciones de la mirada por los propios Crónica, representadas o virtuales, ocupan el nudo de la narración. Los artistas valencianos son tan omniscientes como se retrataba Velázquez en su cuadro mítico; se han acercado a las condiciones que determinan la manera con la que se enseña el arte y la actividad artística, y con la que se cercena el alcance de las obras más subversivas.

Equipo Crónica no se adhiere a la utopía. Ha ido desvelando los lazos explícitos que la memoria visual colectiva mantiene con su cultura y su experiencia, pero también aquéllos que estaban implícitos, así como los mecanismos de la cultura visual, de su arte, de su práctica. Gracias a su “interplasticidad” que favoreció la puesta en escena de elementos sacados de espacios pictóricos y de tiempos distintos, el espectador se enfrenta con ciertas situaciones cotidianas, matizadas de humor, que contribuyen a entender la obra. Al mismo tiempo, esa “transplasticidad” contribuye también a desmitificar las pretensiones vanguardistas, como subraya *El lenguaje de los abanicos* (cat. 23), aludiendo a los códigos lingüísticos de las vanguardias e incluso adquiriendo su pincelada.

Al invertir no sólo las imágenes, sino también su sentido y sus funciones, Equipo Crónica desenmascara con humor los valores superiores que venía vehiculando el arte: la religión, los cánones estéticos, la noción de patria. Juega con lo que se puede mostrar, e incluso enseñar, y con lo que se oculta o marginaliza. Presenta dualidades, complementariedades, empareja referentes antagónicos: lo popular y lo culto, lo real y la ficción. Adopta y adapta citas que se convierten en constantes y variaciones, las combina con homogeneidad plástica y conceptual. Bajo el pretexto plástico y narrativo, se plantean en una serie todos los problemas esenciales del arte, desde los aspectos simplemente técnicos hasta los más trascendentales. Solbes y Valdés manipulan la perspectiva, el ilusionismo, las escalas, la luz, para desviar el discurso. Unifican dimensiones de orígenes distintos, figuras y entornos, equilibran el color tonificado por las tintas planas. Consiguen desacralizar el enfoque convencional, los cánones, para cuestionar la

Equipo Crónica’s web of meaning revolves around the gaze: the gaze of the model who submits himself or herself to the painter, the artist’s gaze as he looks at the model, examining it minutely, and lastly the viewer’s gaze. Equipo Crónica encourages spectacle: it proposes the transgression of the model. The concept of the model and consequently the respect for it is worth considering here. The act of rubbing out or eliminating the monumental figure of Velázquez, as we see in *El pincel mágico* (The Magic Paintbrush, cat. 14) or *El lenguaje de los abanicos* (The Language of Fans, cat. 23), does not imply a criticism or rejection of the work of Velázquez or of any other artist. The line that Solbes and Valdés pursued responds to a desire to share that artist’s doubts, and transgressing his iconography does not mean criticising it or rejecting a style. Rather, it is a question of de-sacralising, with the two artists taking up a position not against the style itself but against the way it was manipulated, either to trivialise or to elevate it to the sacred. Equipo Crónica denounced the idea of artist as demiurge and the signature of the genius-creator; to do so, they carefully chose a referential iconography that functioned as myth and one not only anchored in Spain’s collective and historical memory but also in the individual memory of the two painters. From this starting-point they proceeded to replace it with a wide variety of intruders, disguising it and inviting us to look. They encouraged us to define spatial limits and zones, to enter the pictorial and socio-historical space, to relate classical painting to the early modern vanguards, and the cinematic language of cartoons to cabaret shows via the filter of Picasso. Their sculptures from 1981 and 1982 also reflected this invitation, an invitation even to compare the colourful and pleasing result of their confrontation between modern art trends and the Velazqueñan models to which these trends were applied.

The gaze and the viewer are thus at the centre of Equipo Crónica’s artistic endeavours. The gazes of the painted/painting subject in Velázquez; the object – i.e. *Las Meninas* – painted in *mise en abyme*; and the substitution of the gaze by Solbes and Valdés themselves, either depicted or virtual, lay at the very core of the narrative. The omniscience of the two Valencian artists is comparable to the way Velázquez depicted himself in his legendary canvas; Solbes and Valdés focused on the conditions that determine the way in which art and artistic practice is taught and the way in which the potential of the most subversive works is truncated.

Equipo Crónica did not advocate utopia. Over time it revealed explicit ties between the collective visual memory and its culture and experience, but also implicit ties and the mechanisms of visual culture, its art and its practice. Thanks to their visual “cross-over” approach, which encouraged the use of elements taken from different pictorial spaces and different time periods, the viewer is confronted with certain everyday situations, modulated by humour, which contribute to our understanding of the work. At the same time, this “cross-over” approach contributed to de-mystifying avant-garde pretensions, as *El lenguaje de los abanicos* (The Language of Fans, cat. 23) emphasises, alluding to the linguistic codes of the various avant-garde movements and even appropriating their respective styles of brushstroke.

By inverting not just the images but also their meaning and functions, Equipo Crónica humorously unmasked the higher values that art had functioned to express: religion, the aesthetic canons, and the notion of the homeland. Solbes and Valdés played with what can be shown or even taught and what is hidden or marginalised. They presented dualities and affinities and paired up antagonistic references: low and high culture, reality and fiction. They adopted and adapted quotations that became fixed points or variants, combining them with a visual and conceptual homogeneity. Using a visual and narrative pretext, they set out in one series all the key problems of art, from merely technical issues to the most elevated and abstract ones. Solbes and Valdés manipulated perspective, illusionism, scale and light to divert the discourse. They unified originally disparate dimensions, figures and settings, balancing the colour through the use of flat planes. They de-sacralised the traditional approach and canons in order to question illusions: both the illusion of perception and the illusion of utopia. They made it possible to understand the changes of meaning and the overall importance of a work. They offered the viewer, whether real or ideal, a multiplicity of readings and narratives: ethical, artistic and aesthetic.

Equipo Crónica demonstrated great talent, ingenuity and inventiveness with the result that today, in a historical context which has seen a complete turn-around, their work – which in the context of the present exhibition focuses on some of Velázquez’s female figures – is still capable of impressing the viewer through its all-encompassing vision. We can appreciate Solbes’ and Valdés’ multi-media and cross-over procedures, used to express a coherent discourse and resulting in works of great aesthetic merit.

ilusión: tanto la ilusión de la percepción como la de la utopía. Permiten entender los cambios de significativo y la trascendencia de una obra. Ofrecen al espectador, sea real, sea ideal, una multiplicidad de lecturas, narrativas, éticas, artísticas y estéticas.

Equipo Crónica ha demostrado un gran ingenio, de manera que hoy, en un contexto histórico que ha dado un giro rotundo, su obra –que en nuestro caso gira en torno a ciertas figuras femeninas de Velázquez– es capaz, gracias a una visión sinóptica, de seguir impactando al espectador. Éste aprecia en su obra unos procesos de “interplasticidad” y “transplasticidad” que expresan un discurso coherente y que alcanzan un alto nivel estético.

1. After the group’s initial phase (1965-67), the titles of the series reflect the procedure of iconographic borrowings from other artists: *La recuperación* (The Recovery, 1967-69), *La subversión de los signos* (The Subversion of Signs, 1964-75), *Ver y hacer pintura* (Seeing and Making Painting, 1975-76); and their own reflection on the profession of artists: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession, 1970-71), *Oficio y oficianes* (Occupation and celebrants 1973-74), *La trama* (The Mesh, 1975-76), *A modo de parábola* (Like a Parable, 1977-78). Solbes and Valdés more precisely set out the issue of style and the genres in *La serie negra* (The Black Series, 1972), *Retratos, bodegones y paisajes* (Portraits, Still lifes and Landscapes, 1972-73), *El cartel* (The Poster, 1973), *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes, 1978-79), and the relations between art and power in *Guernica* (1969), *Policía y cultura* (Police and Culture, 1971), *El paredón* (The execution wall, 1975-76), *El billar* (Billiards, 1977), *Los viajes* (Travels, 1979-80), *Crónica de transición* (Chronicle of Transition, 1980-81) and *Lo público y lo privado* (Public and Private, 1981).
2. Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966).
3. We should bear in mind that Equipo Crónica created the works of their early period (1964-66) from images taken from the press, while in *Serie negra* (Black Series, 1972) they used film magazines.
4. The Equipo Crónica exhibition in Cullera was closed down before it opened.
5. The exhibition on drawings entitled *Crónicas de papel* (Paper Chronicles) at IVAM, Valencia, February-March 2006, curated by Michèle Dalmace, brought together more than 100 works on paper. These revealed Equipo Crónica’s preparatory methods prior to the execution of their canvases, and the exhibition also included independent drawings.

- 1 Tras el período inicial (1965-67), los títulos de las series evidencian el recurso a los préstamos iconográficos de otros artistas: *La recuperación* (1967-69), *La subversión de los signos* (1964-75), *Ver y hacer pintura* (1975-76); su propia reflexión sobre el oficio artístico: *Autopsia de un oficio* (1970-71), *Oficio y oficianes* (1973-74), *La trama* (1975-1976), *A modo de parábola* (1977-78). Solbes y Valdés delimitan de manera más precisa la problemática del estilo y de los géneros con *La serie negra* (1972), *Retratos, bodegones y paisajes* (1972-73), *El cartel* (1973), *Paisajes urbanos* (1978-79), y las relaciones entre arte y poder con *Guernica* (1969), *Policía y cultura* (1971), *El paredón* (1975-76), *El billar* (1977), *Los viajes* (1979-80), *Crónica de transición* (1980-81) y *Lo público y lo privado* (1981).
- 2 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- 3 Conviene recordar que Equipo Crónica elaboró las obras de su *Período inicial* (1964-1966) a partir de imágenes sacadas de la prensa, y a partir de revistas cinematográficas en la *Serie negra* (1972).
- 4 La exposición de Equipo Crónica en Cullera fue cerrada antes de inaugurarse.
- 5 La exposición de dibujos *Crónicas de papel*, en el IVAM, Valencia, febrero-marzo de 2006, comisariada por Michèle Dalmace, reunía más de un centenar de obras sobre papel, que mostraban el trabajo preliminar a los lienzos y dibujos autónomos.



LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ: DE RETRATO REGIO A METAPINTURA E ICONO POP VELÁZQUEZ'S LAS MENINAS: FROM ROYAL PORTRAIT TO META-PAINTING AND POP IDOL

FERNANDO MARÍAS

The physical object and images on paper

Let me begin with the end of an unfinished story. In the present day, Velázquez's *Las Meninas* is the greatest of Spanish paintings and one of the greatest western paintings of any period. It is a canvas of incalculable price, although one which would certainly find a buyer. From 1819, it has been carefully housed – although not without a certain lack of taste evident in its display – in the Museo del Prado, and has been, and remains, an object of study and admiration by artists. In addition, it has been, and is, continuously and subtly researched and studied by art historians the world over, who were joined in the 20th century by thinkers, intellectuals and historians from a wide range of disciplines and viewpoints. In the 21st century there is now no doubt as to its status as an artistic masterpiece worthy of entering the repertoire of key western images of both the most elite and the most popular type¹.

Nonetheless, this was not always the case throughout the painting's history, subsequent to its completion, a history that began at the moment of its unveiling before the eyes of its privileged and possibly sole owner, Philip IV, in 1656. To appreciate the fluctuations of taste and the value placed on this apparently unquestioned masterpiece, we need only remember that in 1666, when Philip IV's paintings were inventoried, *Las Meninas* was valued at 16,500 *reales* while other decorative objects in the same room, "seven large mirrors, the panes 5 *quartas* high and more than 3 wide", a gift from the Count of Castrillo, Viceroy of Naples, were valued at 52,800 *reales*, and the "six *pietra dura* inlaid side-tables" at 35,200 *reales*. Thus, ten years after its completion, the combined values of the mirrors and *pietra dura* side-tables equalled five times that of *Las Meninas*, while each of the mirror panes was worth slightly less than half that of Velázquez's canvas. We might also wish to remember that in 1686 – a year not too chronologically distant from the one in question – the canvas was valued at 10,000 *doblones*, while in 1833, it was only valued at 400,000 *reales* compared to the two million assessed as the value of the artist's *Surrender of Breda* and four million for Raphael's *Spasimo di Sicilia*.

In light of our contemporary view of such a universal icon, it seems surprising that this huge canvas – 318 cm high by 276 cm wide – could almost be described as a "secret" masterpiece during a period of at least forty years, assuming – as the artist's first biographer Antonio Palomino, indicates

Objeto físico e imágenes de papel

Empecemos por el final de esta historia aún no concluida. *Las Meninas* de Diego Velázquez constituyen hoy en día el máximo representante de la pintura española y uno de los de la pintura occidental de todos los tiempos; es un lienzo sin precio aunque probablemente con mercado; desde 1819 se custodia con singular atención –no exenta de limitado gusto en su exposición– en el Museo del Prado, y ha sido y es objeto de estudio y admiración por parte de los artistas, como ha sido y es objeto de continua y sutil atención por parte de los historiadores del arte de medio mundo, a los que se han sumado desde el siglo pasado pensadores, intelectuales y filósofos de muy diferentes disciplinas e intereses. Hoy todos parecemos estar de acuerdo sobre su categoría de obra maestra digna de ser, en el siglo XXI, episodio obligado del imaginario occidental más culto y también del más popular¹.

Sin embargo, las cosas no fueron siempre así desde el primer hasta el último capítulo de la posthistoria de este cuadro, que se iniciaba en el momento de su desvelamiento ante los ojos de su destinatario privilegiado, y quizá originalmente único, Felipe IV, en 1656. Baste pensar, para ser conscientes de los vaivenes del gusto y del precio a los que ha podido estar sometido este cuadro aparentemente indiscutible e indiscutido, que en 1666, al inventariarse los bienes de Felipe IV, *Las Meninas* se tasaron en 16.500 reales, mientras que sus compañeros de habitación, "siete espejos grandes de cinco *quartas* de alto las lunas y más de tres de ancho", regalo del virrey de Nápoles al Conde de Castrillo, se valoraron en 52.800 reales, y los "seis bufetes de piedra embutidos" en 35.200; constatamos por lo tanto que, diez años después de su conclusión, el valor sumado de los espejos y los bufetes marmóreos equivalía a cinco veces *Las Meninas* y que cada una de las lunas de los espejos costaba poco menos de la mitad del lienzo velazqueño. Merece la pena recordar también, para volver a situarnos en un espacio temporal no muy alejado del histórico que estamos revisitando, que en 1686 el lienzo se valoró en 10.000 *doblones*, y que en 1833 solo alcanzaba la cifra de 400.000 reales, frente a los 2.000.000 de *Las Lanzas* del propio Velázquez y los 4.000.000 de *El Pasmio de Sicilia* de Rafael.

Para nuestras expectativas contemporáneas ante un icono tan popular, resulta sorprendente que este lienzo enorme –318 cms. de

alto y 276 cms. de ancho— constituyera prácticamente una obra maestra que podríamos adjetivar casi como “secreta” durante por lo menos cuarenta años si, como señalara el primer biógrafo de nuestro pintor, Antonio Acisclo Palomino, Diego Velázquez de Silva lo concluyó en 1656, y hemos de suponer que lo iniciara el año anterior, 1655, cuando la Infanta Margarita, que había nacido el 12 de julio de 1651, no contaba más de cuatro años de edad. Como ya hemos adelantado, el lienzo de Velázquez fue inventariado, en 1666, a la muerte del monarca, como un objeto más, aunque de alto precio, de la decoración del Despacho del Rey en el Cuarto Bajo de Verano, situado en una zona semisubterránea abierta al jardín septentrional del viejo Alcázar madrileño, junto a una serie de pinturas de artistas famosos y temática intrascendente, y esos “seis bufetes de pórvido con piedras engastadas” que, entre un “pasmo” de presentes, había enviado en marzo de 1656, desde Italia, el virrey de Nápoles.

Es más que posible que allí se encontraran ya *Las Meninas* como pieza central, cuando Velázquez se ocupó, en 1659, de que se decoraran las tres salas del Cuarto Bajo de Verano, el comedor (con un fresco de la Noche con Diana), el dormitorio (con el Alba con la Aurora) y el despacho (con el Día, Apolo, el dios solar, y como rey “Planeta” —el Sol— era conocido Felipe IV), ornatos que, en lo pictórico, corrieron a cargo de los artistas italianos Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. A este despacho real, de carácter privadísimo, solo tenían acceso, aparentemente y a tenor de las pautas del protocolo de palacio, más allá de la familia regia y el personal de servicio, los cardenales y nuncios pontificios, los virreyes, los presidentes del Consejo de Estado y el valido.

Si bien *Las Meninas* fueron de nuevo citadas en los inventarios de 1686 —como un lienzo en el que estaba “retratada la Sra. emperatriz Ynfanta de España con sus damas y criados y una enana, original de mano de Diego Belázquez pintor de cámara y Aposentador de Palaçio donde se retrató a sí mismo pintando”— y de 1701, al concluirse la testamentaria de Carlos II, ni una palabra sobre el lienzo profirieron ni el hagiógrafo seiscientista de Velázquez, don Lázaro Díaz del Valle —en su *Epílogo y nomenclatura del origen e ilustración de la pintura y dibujo* (1656-58)—, ni el tratadista aragonés Jusepe Martínez, que escribía hacia 1673, ni siquiera el pintor francés y teórico del color Roger de Piles, quien visitó España en 1685-86 y silenció el cuadro en su *Abregé* de 1699. En el siglo XVII solo se refirieron al lienzo dos artistas; por una parte, el también pintor y tratadista portugués Félix da Costa, que lo vio hacia 1662 y lo describió, con ciertas dosis de imaginación, en su *Antiguidade da arte da pintura*, de 1696, y en un último párrafo que se convierte en asombrada crítica por considerar el lienzo “más un autorretrato de Velázquez que un retrato de la Emperatriz”, un atrevimiento². Volvió a hablar de *Las Meninas* el pintor de la corte Luca Giordano, hacia 1700, para elogiarlo sin cortapisas como “la teología de la pintura”. Solo un cuarto de siglo más tarde, casi setenta años después de haberse ejecutado, Antonio Acisclo Palomino nos dejó, en su *Parnaso español pintoresco* y

— that Velázquez completed it in 1656 and that he began it the previous year, in 1655, when the Infanta Margarita (born on 12 July 1651) was no more than four years old. As I indicated above, Velázquez’s canvas was inventoried in 1666 upon the death of Philip IV as simply another object, although one of high value, in the decorative scheme of the *Despacho del Rey* (King’s Office) in the *Cuarto Bajo de Verano* (Lower Summer Apartments) located in a semi-basement area opening on to the north garden in the old Alcázar in Madrid. There, it shared space with a series of paintings by famous artists on minor themes and the “six porphyry side-tables with *pietra dura* inlay” which had been sent from Italy in March 1656, together with Raphael’s *Spasimo*, by the Viceroy.

It is more than likely that *Las Meninas* occupied a prime position in the *Cuarto Bajo de Verano* when, in 1659, Velázquez was entrusted with the decoration of the three rooms that comprised the *Cuarto*. These were the dining room (with a fresco of *Night and Diana*), the bedroom (with *Dawn and Aurora*), and the *Despacho* (with *Day and Apollo*, the sun god, referring to Philip’s sobriquet of “*Rey Planeta*” or Planet King, i.e. the Sun). The pictorial decoration was carried out by the Italian artists Angelo Michele Colonna and Agostino Mitelli. To judge from palace protocol, it would seem that other than the royal family and servants, the extremely private space of the *Despacho* was only open to cardinals and papal nuncios, viceroys, presidents of the Council of State and the King’s favourite.

Las Meninas is mentioned again in the 1686 inventories as a canvas in which were “portrayed Her Highness the Empress, Infanta of Spain, with her ladies and servants and a female dwarf, an original by the hand of Diego Velázquez Court Painter and Palace Chamberlain in which he portrayed himself painting”, and again in the 1701 inventory following the settlement of Charles II’s estate. It is not, however, mentioned by Lázaro Díaz del Valle, Velázquez’s 17th-century biographer, in his *Epílogo y nomenclatura del origen e ilustración de la pintura y dibujo* (1656-58), nor by the Aragonese author of treatises, Jusepe Martínez, writing around 1673, nor even by the French painter and colour theoretician Roger de Piles who visited Spain in 1685-86 but overlooked the painting in his *Abregé* of 1699. Only two artists referred to *Las Meninas* in the 17th century. The first was the Portuguese painter and writer on art Félix da Costa, who saw it in 1662 and described it with a certain degree of license in his *Antiguidade da arte da pintura* of 1696 and whose final paragraph offers a startling criticism of the work, daringly considering it “more a portrait of Velázquez than one of the Empress”². The court painter Luca Giordano mentioned the painting around 1700, describing it with unstinting praise as “the theology of painting”. Only a quarter of a century later, almost seventy years after it was painted, Antonio Acisclo Palomino published the most precise description of the painting to have survived to the present day in his *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724) and again in his lengthy biography of Velázquez based on accounts by the artist’s pupils Juan Bautista Martínez del Mazo and Juan de Alfaro. However, while few had been able to see the work first hand up to this point, the situation would become worse just one decade later.

Ten years later, in 1734, the old Alcázar of the Trastámara and Habsburg dynasties burned down. Following a new inventory in which *Las Meninas* was described as “The Family of Philip IV”, the painting must have been stored in the Buen Retiro Palace with other works saved from the fire. It probably remained there until 1764 when it was moved for the first time to hang in a state room in the *Palacio Real Nuevo* (New Royal Palace). Its precise location is given by the painter Anton Rafael Mengs in 1776, when he praised Velázquez as the greatest representative of the naturalist painters, indicating the location of the canvas in the *Sala de Conversación del Rey* in the Palacio de Oriente. In an ambiguous if not overtly critical tone, Mengs adds that “this work being already so well known for its excellence, I need only say that with it one can be persuaded that the effect caused by the imitation of Nature is the one that generally satisfies all classes of people, particularly where Beauty is not held in the highest esteem”.

During this period the academician Antonio Ponz also located this “history” painting in the *Sala de Cena del Rey* (King’s Dining Room; now the Gasparini Ante-chamber), next to Titian’s *Charles V at Mühlberg* and *Allegory of the Battle of Lepanto*. It was hung below a frescoed ceiling by Mengs, along with the *Apotheosis of Hercules*. It is more than likely that Mengs would have been responsible for the arrangement of the paintings in the room. Its decoration was completed in 1764, at the end of which Charles III inaugurated the *Palacio Real Nuevo* in Madrid³. With the Spanish War of Independence, the history of *Las Meninas* becomes obscure. While in 1794, it is inventoried in a royal bedroom⁴, nothing can securely be said of its whereabouts until it was moved to the Museo del Prado in 1819.

Despite Mengs’s statement, knowledge of the painting remained limited to writers on art and residents of the palace, as had been the case earlier in its history. It is clear that the court painters in Madrid had been familiar with it since the 17th century. Velázquez’s son-in-law, Juan Bautista Martínez del Mazo, had used its composition as the starting-point for his canvas *The Painter’s Family* of 1666 and for *Doña Mariana de Austria with Charles II*, also of that year. Mazo also made a copy of the painting (142 cm x 122 cm), now at Kingston Lacy⁵. Juan Carreño de Miranda, portraitist to the last of the Spanish Habsburgs, also took up the idea of the mirror in his portraits of *Charles II* of 1671 and 1677. Echoes of *Las Meninas* reappear in the portraits of *The Family of Philip V* by Jean Ranc (1722) and Louis-Michel Van Loo (1743), although without the self-portrait of the artist. These echoes are more explicit in two canvases by Goya: *The Family of Charles IV* (1800), which includes Goya himself in the shadows, and *The Family of the Infante don Luis Antonio de Borbón* (1784), with Goya located in the foreground in a somewhat vulgar manner.

Goya was furthermore the first artist who set out to disseminate the image of *Las Meninas* through prints, in the first series of printed images after Velázquez’s paintings (1778). However, it is not at all certain that his etching of *Las Meninas* (ca.1799) was ever actually published. After this

laureado (1724), y en su larga biografía del pintor sevillano, basada en testimonios de sus discípulos Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan de Alfaro, la más exacta relación del cuadro que haya llegado hasta nosotros. Pero si hasta entonces pocos fueron los que pudieron contemplar el cuadro, peor le irían las cosas una década después.

Diez años más tarde, en 1734, ardió el viejo Alcázar de Trastámaras y Austria y –tras ser de nuevo inventariado como *La Familia de Felipe IV*– debió de almacenarse, con otros lienzos recuperados del incendio, en el Palacio del Buen Retiro; allí permanecería probablemente hasta 1764, cuando fue trasladado para decorar, por vez primera, una sala de representación del Palacio Real Nuevo. En concreto, el pintor Antón Rafael Mengs, en 1776, elogiando a Velázquez como el más alto representante de la categoría de los pintores naturalistas, señaló la situación del lienzo en la Sala de Conversación del Rey en el Palacio de Oriente, añadiendo, en términos agrídulces si no de clara censura, que “siendo ya tan conocida esta obra por su excelencia, no tengo que decir sino que con ella se puede convencer, que el efecto que causa la imitación del Natural es el que suele contentar a toda clase de gentes, particularmente donde no se hace el principal aprecio de la Belleza”.

Don Antonio Ponz situaba también este cuadro “historiado”, por los mismos años, en la Sala de Cena del rey (hoy Antecámara de Gasparini), al lado del *Carlos V en Mühlberg* y la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* de Tiziano; se encontraba por debajo del techo pintado al fresco por el propio Mengs con la *Apotheosis de Hércules*, y es más que probable que el artista bohemio hubiera dirigido la organización pictórica de la sala, cuya decoración se concluyó en 1764, año a cuyo fin pudo Carlos III estrenar el Palacio Real Nuevo de Madrid³. Con la Guerra de la Independencia, su rastro parece confuso. Si en 1794 aparecía inventariado en un dormitorio real⁴, nada podemos decir con seguridad del lienzo hasta su traslado en 1819 al Museo del Prado.

No obstante la afirmación de Mengs, su conocimiento se mantuvo restringido para los entendidos de la pintura y los residentes del palacio, como lo había estado antes. Es evidente que los pintores de la corte lo conocían desde el siglo XVII; el yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, había partido de su composición para realizar, hacia 1666, su *Familia del pintor* y sus retratos de 1666 de *Doña Mariana de Austria con Carlos II*; a su mano se debería la copia reducida (142 x 122 cms.) de Kingston House⁵. El retratista del último de los Austrias, Juan Carreño de Miranda, también había jugado con los espejos en sus retratos de *Carlos II*, de 1671 y 1677. Su eco reaparece en los retratos de *La Familia de Felipe V* de Jean Ranc (1722) y de Louis-Michel Van Loo (1743), aunque sin un autorretrato del artista, y de modo más explícito en dos lienzos de Goya, *La Familia de Carlos IV* (1800) con el aragonés en la penumbra, y *La Familia del Infante don Luis Antonio de Borbón* (1784), con el pintor en un primer término pero casi grotescamente arrodillado.



Francisco de Goya, *Las Meninas* (estampa al aguatinata, ca. 1779)



Pierre Audouin, sobre Antonio Martínez, *Las Meninas* (talla dulce, 1799)

Y fue el propio Goya, por otra parte, el primer artista que intentó difundir su imagen a través del grabado, en la primera serie de ilustraciones en estampa de obras de Velázquez (1778), pero no es seguro, sino todo lo contrario, que esta estampa al aguatinata (ca. 1779) llegara realmente a difundirse. Las reproducciones, tras este primer intento goyesco, se fueron espaciando; en 1799 el grabador francés Pierre Audouin (1768-1822) abrió una nueva lámina sobre un dibujo de Antonio Martínez, dentro del proyecto de la nueva *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios*, de 1789, que permitiría el estudio de las obras maestras españolas y extranjeras⁶; sin embargo, su publicación quizá se retrasara, pues su inscripción (“se ha trasladado del Real Palacio al Museo de Madrid”) y la información añadida señalando que se vendía en la Calcografía de la Imprenta Real, institución que adquirió en 1818 planchas y grabados, retrasa esa fecha hasta después de 1819.

Si el crítico de arte Théophile Thoré (1807-1869) encontró detestable esta talla dulce, peor habría de haber juzgado el grabado a línea de 1832, de Étienne-Achille Réveil y Jean Duchesne, aparecido ahora en un espacio europeo más que español, el *Musée de peinture et de sculpture* de Audot (13, 971, París, 1832); en 1855/1859, una litografía de Célestin-François Nanteuil (1813-1873) para *El Real Museo de Madrid, joyas de la pintura de España*, de Pedro de Madrazo (Madrid, 1859), todavía deformó más las imágenes de los personajes de Audouin, aunque consiguiera reproducir mejor el ambiente espacial del original velazqueño. Los primeros homenajes de Degas (1857-58) o

first effort of Goya’s, prints of the painting appeared at infrequent intervals. In 1799, the French engraver Pierre Audouin (1768-1822) produced a new plate based on a drawing by Antonio Martínez as part of the project of the new *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios* of 1789, which allowed for a study of the Spanish and foreign masterpieces in the royal collections⁶. Its publication was possibly delayed, however, as the inscription on the print (“it has been moved from the Royal Palace to the Museum in Madrid”) and the additional information stating that it was sold in the Calcografía de la Imprenta Real – an institution that acquired the plates and engravings in 1818 – places this date sometime after 1819.

While the art critic Théophile Thoré (1807-1869) found this print detestable, he would have thought even less of the 1832 engraving by Étienne-Achille Réveil and Jean Duchesne, which appeared in a European rather than Spanish context, Audot’s *Musée de peinture et de sculpture* (13, 971, Paris, 1832). In 1855/1859 a lithograph by Célestin-François Nanteuil (1813-1873), for the book *El Real Museo de Madrid, joyas de la pintura de España* by Pedro de Madrazo (Madrid, 1859), distorted Audouin’s figures still further although the print achieved a better reproduction of Velázquez’s use of pictorial space. The first homages to the self-portrait in the painting and its spatial setting by Degas (1857-58) and Manet (1859-60) depend on these prints, as the latter did not visit Madrid until 1865, followed by Émile-Auguste Carolus-Duran in 1866, Gustave Courbet in 1868 and Edgar Degas in 1888.

It was only following the entry of photography into this story in 1863 that a satisfactory image was achieved by the French photographer Jean Laurent (1816-1893), included as early as 1867, in his *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne*. As a result, knowledge of the painting became widespread as it could now be seen by those unable to visit the Prado in Madrid. In addition, photography made it possible for those fortunate visitors to the capital and its court to take away a souvenir of Velázquez's canvas, given that it was difficult to commission a copy of it, even on a reduced scale.

Las Meninas thus had to wait until the 19th century and the opening of the Museo del Prado in 1819, to truly begin to enjoy the levels of fame and celebrity that we assume it to have had since its creation, and for the painting to be considered by a wider public as “the theology of painting”, in Giordano's words. It began to be considered a forerunner of the modern art of the Impressionists and its creator as “the painter's painter”, in the words of Édouard Manet, in 1865. From then on, the painting would arouse exclamations such as that of Théophile Gautier in 1882: “Where is the painting?”, an expression of the highest praise for its illusionistic powers. *Las Meninas* was now seen as “photographic” before/after photography, a work that could reveal to the viewer's eyes the very reality of a past that had been depicted three hundred years earlier but which seemed to magically come alive independently of the very skills of its creator. Following this, it was in the 20th century that *Las Meninas* became an obligatory reference point in the repertoire of universal images that I referred to at the outset of this text.

From the second-half of the 19th century then, *Las Meninas* became a part – and a particularly brilliant one due to the novelty of the painting within the context of the new photographic-stereoscopic Europe⁷ – of the overall body of reference points in western painting. Whether for the figures, its character as a self-portrait and pictorial stage-set, the space, the paintings and mirror, the atmospheric mood created by lights and shadows, the loose brushwork in the Venetian, “Pre-Impressionist” style or a sense of it being a metaphysical reflection or a pictorial dialogue, albeit of a silent and mysterious kind, numerous artists were captivated by Velázquez's painting, from Manet to Whistler, Eakins and, above all, Sargent⁸. While none of them made great show of their source of inspiration, they appropriated a new icon without totally assimilating it.

Stories, reflections, theories

Since the late 17th century, *Las Meninas* (that now universally applied title which was only coined in 1843 to replace the confusing and typically 18th-century one of *The Family of Philip IV*) has been considered the culmination of pictorial wisdom (although it was subsequently the subject of under-appreciation). This status is reflected in Luca Giordano's statement, “This is the theology of painting”. It has also been considered the paradoxical peak of modern illusionism: “Où est donc le tableau?” as Gautier asked in

Manet (1859-60) al autorretrato y al escenario de *Las Meninas* dependieron de estas imágenes, pues éste no llegó a Madrid hasta 1865, y solo le siguieron en sus viajes a España Émile-Auguste Carolus-Duran en 1866, Gustave Courbet en 1868 y Edgar Degas en 1888.

Solo cuando la fotografía hizo su acto de aparición, en 1863, momento en el que el francés Jean Laurent (1816-1893) consiguió reproducir satisfactoriamente el cuadro –que constaba ya en su *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne*, de 1867– se inició una popularización real del lienzo, que ya podían contemplar aquéllos que no pudieran visitar el Museo del Prado de Madrid; la fotografía hacía también posible que los afortunados viajeros de la corte y capital, que difícilmente podían encargarse una copia, ni siquiera reducida, del lienzo de Velázquez, recordaran su experiencia.

Las Meninas tuvieron que esperar, de hecho, hasta el siglo XIX, y a la inauguración del Museo del Prado en 1819, para que su difusión comenzara realmente a alcanzar las cotas de celebridad de las que hoy pensamos tendría que haber disfrutado desde su creación, para que llegara a ser considerada por muchos, y no solo por unos pocos, como la “teología de la pintura”, al decir de Giordano; para que pudiera verse como un anticipo de la modernidad de los impresionistas, y su autor como “el pintor de los pintores”, en palabras de Édouard Manet en 1865; o para que pudiera exclamarse, con Théophile Gautier en 1882, “¿dónde está el cuadro?”, como supremo elogio de un lienzo ilusionísticamente pictórico, “fotográfico” antes/después de la fotografía, que podía aparentar ante los ojos de sus espectadores la pura realidad de un pasado que se había retratado trescientos años antes y que, no obstante, parecía revivir como por arte de magia, al margen del propio arte del pintor. O esperar al siglo XX para convertirse en ese episodio obligado del imaginario universal al que hacíamos referencia.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, en consecuencia, *Las Meninas* pudieron entrar a formar parte, entonces vivísima por la novedad que suponía el cuadro en la nueva Europa fotográfico-estereoscópica⁷, del conjunto de referentes de la pintura occidental; ya fueran sus personajes, su carácter autorretratístico y de escenario pictórico, su espacio y sus cuadros y espejo o su ambiente atmosférico entre la penumbra y las luces, ya fuera su pincelada suelta a la veneciana y “preimpresionista”, ya su reflexión metapictórica o su sentido dialogal del lienzo, aunque silente y misterioso, muchos artistas quedaron envueltos en sus redes, de Édouard Manet a James McNeill Whistler, de Thomas Eakins a, sobre todo, John Singer Sargent⁸, aunque ninguno de ellos hiciera alharacas de su fuente de inspiración, y se apropiaran de un nuevo icono sin proceder a su asimilación.

Historias, reflexiones, teorías

Las Meninas, ese nombre hoy universal recibido solo en 1843 en sustitución de un confundente y dieciochesco título de *La familia de Felipe IV*, se ha tenido desde fines del siglo XVII –aunque objeto de



Equipo Crónica, *Tres códigos* (1970)

posterior minusvaloración— como culminación del saber pictórico —“esta es la Teología de la pintura” afirmó Luca Giordano— y paradójica cumbre del ilusionismo moderno —“Où est donc le tableau?” se preguntó en 1882 Théophile Gautier—; hoy está considerado tanto una obra maestra sin discusión como un campo paradigmático de discusión metodológica para la historiografía artística, la crítica de arte, de la imagen y la visión, para los *Denkexperimente* filosóficos desde el *Velázquez* de José Ortega y Gasset⁹, e incluso para la teoría epistemológica, a partir del ensayo que Michel Foucault le dedicara hace ahora cuarenta años en *Les mots et les choses* (1966)¹⁰.

En esas dos citas que hemos recogido previamente, y en su entrecruzamiento, podrían encontrarse los gérmenes de todas las tendencias interpretativas que, desde William Stirling-Maxwell (1855), C. B. Curtis (1883), Gregorio Cruzada Villaamil (1885) y Carl Justi (1888)¹¹, se han venido sucediendo en el teatro de la historia del arte. La segunda se ha basado en la visión simplificadora de la pintura española y muchos de sus productos, incluso los mejores, como manifestación del realismo ilusionista aplicado tanto a lo sacro como a lo más intrascendente, a lo puramente anecdótico; *Las Meninas* habría sido un mero retrato naturalista, casual, instantáneo, espontáneo, de la realidad en la faceta de lo más cotidiano, anecdótico o banal; la viñeta “Hay días en los que a uno no se le ocurre nada” del caricaturista español Antonio Mingote (1961) —puesta en circulación en un ámbito académico por Leo Steinberg— es una imagen testimonial (ignoramos hasta qué punto compartida por su autor) de esta visión popular, ni siquiera entonces, y menos aún hoy, meramente ingenua o inocente.

“¿Dónde está el cuadro?” Esta pregunta, y la interpretación que escondía, convertía el cuadro en la imagen de un acontecimiento real que se imponía y dominaba al artista, que se habría limitado a registrarlo magistral aunque pasivamente, sin llegar a intervenir en él,

1882. In the present day, it is considered both an undisputed masterpiece and a paradigmatic field of methodological discussion in art history, art criticism and the study of imagery and seeing, as well as for philosophical *Denkexperimenten* starting with José Ortega y Gasset’s *Velázquez*⁹, and even for epistemological theory beginning with the essay on the painting written forty years ago by Michel Foucault in his book *Les mots et les choses* (1966; *The Order of Things*, Engl. trans., 1970)¹⁰.

In the two quotations above, and in their intersection, we find all the seeds of later interpretative trends that have manifested themselves on the great stage of art history, from William Stirling-Maxwell (1855) to C. B. Curtis (1883), Gregorio Cruzada Villaamil (1885) and Carl Justi (1888)¹¹. The second quotation, by Gautier, is based on a simplified vision of Spanish painting and many of its works, including some of the best, which were seen as a manifestation of illusionistic realism applied both to the sacred and to the most inconsequential or anecdotal. In such a reading, *Las Meninas* is seen as simply a naturalistic, casual, instantaneous and spontaneous portrait of reality in its most everyday, anecdotal and banal aspect. The cartoon by the Spanish caricaturist Antonio Mingote (1961), *Hay días en los que a uno no se le ocurre nada* (There are days when nothing comes to mind), which entered the academic realm via Leo Steinberg, is a visual example (just how far it was shared by Mingote is difficult to know) of this popular viewpoint, which was never just a naïve, innocent one and is even less so today.

“Where is the painting?” The question, and the interpretation that underpins it, turns the painting into the image of a real event which imposed itself on and controlled the artist, who simply limited himself to creating a brilliant but passive record of it without intervening in it, in the manner of a notary legally recording a fact but remaining aside from it, or like a camera which receives and records the image given out by the combinations of light from the object in front of the

lens. The artist's intervention is reduced to that of his perceptive organs and his skilled hand, which act as physical intermediaries between reality and its "specular" image. Ultimately the painting is not just unintentional but a reproduction, not in any way a construction¹².

Although it seems strange, this type of interpretation has not completely disappeared. It has been appropriated (and retouched with elements from other viewpoints) by scientific approaches and is to be found in analyses of the reproducible nature of the image, in a dead end that runs out in the image itself. Starting from the assumption that the figures (including the monarchs reflected in the mirror at the end) really pose before Velázquez, such studies have generally opted to focus on the reconstruction of the perspective in the painting. Scholars from Ramiro de Moya (1961) to Martin Kemp (1990)¹³ have concentrated on a correct identification of the vanishing-point of the painting's perspectival construction (rather than on the impossible rediscovery of its points of distance), an identification rejected or conceded little merit by other authors. Their aim is that of locating the figures within the painted setting and establishing whether it is the real, "flesh and blood" monarchs or the monarchs painted on the canvas in the painting seen from the back who are the ones reflected in the mirror (if it is a mirror), thus revealing in the latter case the subject of the hidden canvas (for the most *recherché* scholars the actual painting of *Las Meninas*).

Other scholars have turned to geometry to establish the system used by Velázquez to paint his composition. Emphasising the auto-reproductive nature of the image and the mechanical nature of its production, they have suggested the use of mirrors (up to seven in one case) or other visual instruments (such as epidiascopes) which would have allowed Velázquez to obtain the image that he presents in the canvas and which must have included his own figure. Such writers have gone as far as determining the "time" and "day" of the image in order to deduce remarkable astrological implications from this data. Others have totally rejected such lines of research, replacing them with focus on possible mechanical procedures in Velázquez's use of a "pre-photographic" instrument such as a "camera obscura". Such lines of investigation have tended to reconstruct the room or gallery in the *Cuarto Bajo del Príncipe* in the Alcázar in Madrid where the canvas was executed and in which the scene in the canvas was created by use of scale models with movable figurines of the characters depicted. The consequent problem with such approaches is that they ultimately confuse the reality of the models with pictorial fiction and apply deductions to the painting that derive from the knowledge and reconstruction (which might be coherent and true) of a "real" space, and vice versa. However, it is one thing that the objects fit into the real view of a model (furthermore created on the basis of information derived from the canvas) and that there should be a coincidence between this view and the painted image, but a very different thing that the painting by Velázquez (who only included his own presence as an "added representation") is the product of a "construction" of very different images, perhaps only combined in the painter's imagination and on the finished canvas.

como un notario que da fe, pero queda al margen del hecho, como una máquina fotográfica que recibe y registra en su placa la imagen que se desprende de las combinaciones de luz de la realidad ante la que se encuentra situada. La intervención del autor se reduciría a la de sus órganos perceptivos y su diestra mano, intermediarios físicos entre la realidad y su imagen "especular". El cuadro terminaría siendo algo no solo no intencional, sino una reproducción, en absoluto una construcción¹².

Aunque parezca extraño, esta interpretación no ha desaparecido por completo. Se ha emboscado –y recubierto con toques que proceden de otras visiones– en el campo del científicismo y se pone de manifiesto en los análisis de la reproductibilidad de la imagen que se agotan en ella misma. Dando por supuesto que las figuras posaron (incluyendo los reyes que se reflejan en el espejo del fondo) realmente ante Velázquez, estos trabajos se han centrado preferentemente en la reconstrucción de la perspectiva de *Las Meninas*. Diferentes estudiosos, desde Ramiro de Moya (1961) a Martin Kemp (1990)¹³ han insistido en una correcta identificación del punto de fuga –que no en la imposible recuperación de sus puntos de distancia– de su construcción perspectiva (una información que ha sido negada o despreciada por algunos autores), tal identificación tenía como objeto situar correctamente a los personajes en la escena pintada, descubrir si son los reyes "de carne y hueso" o los reyes pintados en el haz del lienzo vuelto de espaldas los que dejan su imagen en el espejo –de ser un espejo–, y desvelar en este último caso el contenido del lienzo oculto (para los más rebuscados el propio cuadro de *Las Meninas*).

Otros autores han ido más allá de la determinación por vía geométrica del sistema empleado por Velázquez para pintar el cuadro; insistiendo en el carácter autorreproductivo de la imagen y en el carácter mecánico de su producción, han ideado diversos juegos de espejos (hasta siete en algún caso) u otros instrumentos visuales (como epidiascopos) que permitieran a Velázquez obtener la imagen que nos presenta en el cuadro, y que debía incluirlo a él mismo, hasta alcanzarse incluso la determinación de "la hora" y "el día" de la imagen, para extraer de ellas singulares implicaciones astrológicas. Otros autores han dado carpetazo a tales investigaciones, sustituyéndolas por la mecánica de la utilización, por parte de Velázquez, de un instrumento "prefotográfico" como la "cámara oscura"; para ello se ha tendido a la reconstrucción de la sala o galería del Cuarto Bajo del Príncipe del Alcázar de Madrid, donde se habría pintado el cuadro y en la que se representaba la escena de nuestro lienzo por medio de maquetas a escala, por las que se pudieran mover figurines de los personajes; el problema subsiguiente era que se terminaba confundiendo la realidad de las maquetas con la ficción pictórica, y se aplicaban al cuadro deducciones que procedían del conocimiento y reconstrucción –que podía ser coherente y cierta– de un espacio "real", y viceversa; pero una cosa es que los objetos cuadren en la visión natural de una maqueta (realizada también a partir de información producida por el propio lienzo) y que exista coincidencia entre ella y la imagen pintada, y otra muy distinta el cuadro de Velázquez, que solo admitirá su propia presencia personal

como “representación añadida”, como producto de una “construcción” de muy diferentes imágenes, quizá solo reunidas en la imaginación del pintor y en el lienzo terminado.

Solo en apariencia vinculada a esta tendencia, aunque parta de la asunción de la representación de un hecho más que de la representación de una construcción, surge una segunda tendencia¹⁴, iniciada por el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984)¹⁵, en un ensayo sin nombres propios (solo aparece dos veces el de Velázquez, como artista real, y una los de los otros personajes pintados), en el que las “designaciones” se convierten en “flotantes, un poco abstractas, siempre susceptibles de equívocos y de desdoblamientos ... ambiguas”: el pintor, los personajes, los modelos, los espectadores, las imágenes; la abolición de los nombres propios le permitiría mantener “abierta la relación entre el lenguaje y lo visible”, y hablar a partir de su incompatibilidad. La conclusión de este ensayo fue la de definir la naturaleza de *Las Meninas* que, al subrayar la importancia de las “funciones de la vista” en el cuadro, se nos presentaría como “una representación de la representación clásica y [una] definición del espacio que ella abre”, como “pura representación”, caracterizada por la presencia de un “vacío esencial”: la “desaparición necesaria de lo que la fundamenta”.

Para llegar a ella, Foucault subraya y analiza algunos de los elementos principales del lienzo: el espejo que, “de todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve”; el pintor, que no puede verse pintar; y su modelo, las figuras que ve el pintor y las figuras que refleja el espejo y miran al pintor, “igualmente inaccesibles” las unas para las otras, pero colocadas, por la representación, las unas en lugar de las otras, en una “superposición inestable” de estas “dos formas de invisibilidad”, por parte del cuadro dos veces necesariamente invisibles; las miradas, dirigidas hacia esa región invisible de la representación, más acá de la superficie de *Las Meninas*. Todos estos elementos confluyen en esta zona exterior del cuadro, “punto dudoso, ya que no lo vemos... [pero] inevitable y perfectamente definido”, donde tiene lugar el espectáculo que los personajes del cuadro contemplan, y donde permanecerían el pintor que ve, el modelo y el espectador. Si “el cuadro en su totalidad ve una escena [los soberanos] para la cual él [*Las Meninas*] es a su vez una escena”, en ese centro “simbólicamente soberano” es donde se superponen las miradas del modelo regio, del pintor y del espectador, desde el que se organiza —a través de tres funciones diversas “de la vista”— ideal y realmente la representación; al ser invisible para lo que sería la representación clásica, debe “proyectarse y difractarse” en el interior del cuadro, recíprocamente en tres figuras: en el espejo, en el pintor autorretratado y en el “visitante” que se dispone a entrar en la habitación (al que pondremos nombre propio: José Nieto); con ello se restituiría artificiosamente lo que faltaba y le era extraño: “la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega”. Pero dejando fuera de la imagen especular y del cuadro las otras dos figuras, pintor y espectador, que deberían haber aparecido: “el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez”. Y a pesar de ello, incluso el propio soberano queda al margen de la plena luz.

Only seemingly related to this line of investigation, although part of the tendency to assume that the painting is a representation of fact rather than the representation of a construction, is the second trend¹⁴ that began with the French philosopher Michel Foucault (1926-1984)¹⁵ in a text largely devoid of real names (Velázquez’s only appears twice, as a real artist, while the names of the other painted figures are given once). In Foucault’s text “designations” such as the artist, the figures, the models, the spectators and the images become “floating, rather abstract, always susceptible to misunderstandings or changes of direction [...] ambiguous”. Omitting names allows Foucault to keep “the relationship between language and the visible” open and to take their incompatibility as his starting-point. By the end of the text he reaches a definition of *Las Meninas* which, through his emphasis on the importance of the “functions of sight” in the painting, is presented to us as “a representation of classical representation and the definition of the space it opens up to us”, as “representation in its purest form” characterised by the presence of an “essential void”: the “necessary disappearance of that which is its foundation”.

To reach this conclusion, Foucault emphasises and analyses some of the principal elements in the canvas: the mirror which “of all the representations represented in the picture [...] is the only one visible; but no-one is looking at it”; the painter, who cannot see himself painting; and his model, the figures that the painter sees and the figures reflected in the mirror and which look at the painter, each “equally inaccessible” to the other but each brought, through the action of representation, into each other’s spaces, in an “unstable superimposition” of these “two forms of invisibility [...] what, in the painting, is doubly invisible”; and finally, the gazes, directed towards that invisible area of the representation on this side of the surface of *Las Meninas*. All these elements come together in this exterior zone of the painting, “an uncertain point because we cannot see it; yet it is an inevitable and perfectly defined point, too”, in which the actions that the figures within the painting are looking at take place and in which the painter who observes, the model and the spectator are located. If “the entire picture is looking out at a scene [the monarchs] for which it [*Las Meninas*] is itself a scene”, it is in that “symbolically sovereign” centre that the gazes of the royal model, the painter and the viewer overlap. It is from here that the representation is organised ideally and in reality through the three different “observing” functions. By being invisible to so-called classical representation, it must “project and diffract itself” reciprocally in three elements within the painting: in the mirror, in the artist painting himself and in the “visitor” who is about to enter the room from the background (and to whom we will give a name: José Nieto). Thus what was lacking from, and foreign to, the painting is artificially restored to it: “the gaze that has organised it and the gaze for which it is displayed”. However, it leaves out of the image in the mirror and out of the painting, the other two figures of the painter and viewer who should have appeared: “the anonymous face of the passer-by and that of Velázquez”. Yet despite this, even the king himself is not located within the area of brightest light.

By leaving out of this *representation of a classical representation* (which would have included its subject and

artist) the elements on which it is based, i.e. the model (only included in a residual manner) and the painter, the representation is freed from a previously inevitable relationship and offers itself as a “pure representation”.

Aside from the numerous problems that Foucault’s text presents, the great virtue of his essay was that it acted as a “catalyst” for reflections in which the metaphysical character of the canvas now became the centre of attention. It led on to analyses of the paradoxes which John R. Searle studied within the canonical framework of classical pictorial representation, in which objects are represented as visual appearances derived from a specific viewpoint¹⁶. By identifying the mirror as the very heart of the paradoxes on two levels, the second deriving from the idea that the canvas seen from behind is the actual “Meninas”, the painting became a self-referential canvas *par excellence*.

This permitted a discussion of its paradoxes, real or non-existent; the single or plural nature (and in this case whether antithetical or reconcilable) of “classical” representation (as a window or as a mirror); and obvious points – which we might thus pass over – such as the implicit position of the spectator and the inclusion of the royal spectator in the painting. Despite some criticisms of Foucault’s text, analyses of *Las Meninas* and of Velázquez would never be the same again. As Leo Steinberg pointed out¹⁷, the artist – in an apparently improvised and spontaneous composition but one organised according to what each group of figures is looking at and sees – had succeeded in giving us an image in which the three interdependent states of the visible (the real, the painted and the reflected) bring about and succeed each other. Thus, the painting acts in the way that a “real presence” would, creating “a live encounter” in which *Las Meninas* would be one of the axes of a situation of reciprocal self-recognition. What we have then, is a “mirror of consciousness”, of the role that vision plays in human self-awareness.

Clearly this self-reflective interpretative direction – still in principle dependent on the illusionistic theory and starting from a reading of the main self-referential signs in the painting – reached a point that was totally remote from the idea of the “innocent” eye and hand in order to focus on a presentation of *Las Meninas* as a complex and refined example of the “Theology of painting”, in primarily visual terms.

Nonetheless, Giordano’s metaphor was also the starting-point for another view of the painting. Located within the traditional space of the triple art-historical interpretation in terms of *ekphrasis*, hermeneutics or interpretation and divination, it based itself on the detailed description of the event depicted in order to subsequently direct itself down one of the two remaining paths. The latter path of “divination” – iconology in the most restricted sense of the Panofskian term – was first embarked upon in 1961 by Jan Ameling Emmens⁸, and subsequently by other art historians who tended to consider *Las Meninas* as a work that conceptually fell within the context of the international culture of emblems of the 16th and 17th centuries. The result was, to a large extent, to step out of the painting in order to turn to other areas within modern culture. In some cases, realities that were only

Al dejar fuera de la *representación de una representación clásica* (que habría incluido al objeto de la misma y a su autor) los elementos que la fundamentarían, el modelo (incluido solo de forma residual) y el pintor, la representación quedaría liberada de una relación hasta entonces encadenante, y se daría como una “pura representación”.

Más allá de los múltiples problemas planteados por este texto, la gran virtud del ensayo de Foucault fue la de convertirse en “precipitador” de reflexiones, en las que el carácter metapictórico del lienzo se transformaba en centro de atención. Ahora se empezaron a analizar las paradojas que estudió John R. Searle dentro del marco canónico de la representación pictórica clásica, en la que los objetos se representan como las apariencias visuales a partir de un preciso punto de vista¹⁶; al identificar el espejo como corazón de las paradojas en dos niveles, derivando el segundo de la consideración del cuadro vuelto de espaldas como las propias “Meninas”, éste se transformaba en un lienzo autorreferencial por antonomasia.

Ahora se podían discutir sus paradojas, existentes o inexistentes; la naturaleza, única o plural –y en este caso, si de forma antitética o conciliable– de la representación “clásica” (como ventana o como espejo); u obviedades –que, por obvio, tal vez se podían pasar por alto– como la posición implícita del espectador o la inclusión del espectador real en el cuadro. A pesar de algunas críticas, el análisis de *Las Meninas* nunca sería el mismo, ni el de Velázquez. Como señaló Leo Steinberg¹⁷, éste –en una composición aparentemente improvisada y espontánea, pero organizada según lo que cada grupo de personajes miraba y veía– habría conseguido darnos una imagen en la que tres estados interdependientes de lo visible (lo real, lo pintado y lo reflejado) se causarían y se sucederían; que actuaría de la forma que lo hace una “presencia real”, creando “un encuentro en vivo”, en el que *Las Meninas* sería uno de los polos de una situación de autorreconocimiento recíproco; que trataría, por lo tanto, como “un espejo de la conciencia”, del papel que la visión desempeña en la autoconciencia del ser humano.

Es evidente que con esta línea interpretativa autorreflexiva –aun dependiente en principio de la teoría ilusionista y a partir de la lectura de los principales signos autorreferenciales del cuadro– se alcanzó un nivel crítico absolutamente alejado de la idea de la visión y la mano “inocentes”, para adentrarse en una aceptación de *Las Meninas* como complejo y refinado ejemplo de la “Teología de la pintura” en términos preferentemente visualistas.

No obstante, la metáfora de Luca Giordano fue también punto de arranque de otra concepción de la pintura; enmarcable en el espacio tradicional de la triple interpretación historiográfica en términos de *ekphrasis*, hermenéutica y adivinación, se partía de la descripción pormenorizada del acontecimiento representado para, más tarde, divergir por una u otra de las dos sendas restantes. Este camino “adivinatorio” –iconológico en el sentido más restringido del término panofskyano– fue primero hollado, en 1961, por J. A. (Jan Ameling) Emmens¹⁸, y más tarde por otros historiadores, que tendieron a

considerar nuestro lienzo como obra conceptualmente contextualizada en la cultura emblemática internacional de los siglos XVI y XVII; así pues, se terminaba en buena medida por salirse del cuadro para llegar a otros ámbitos de nuestra cultura moderna. En unos casos, las realidades aparentemente solo biográficas y visuales se convertían en realidades metafóricas, los personajes en símbolos y personificaciones, los espejos en modelos, los cuadros en doctrinas, los lienzos en discursos pedagógicos o políticos.

En otros, se proseguía la vía hermenéutica que, en gran medida, se alejaba del lienzo, al estudiar las condiciones de su origen y los medios empleados para la demostración de este fundamento, explicando *Las Meninas* en términos de las condiciones –sociales y personales– de su producción¹⁹: una alegoría de la creación artística, en el ámbito del problema del *status* social del arte de la pintura en la España de la época, que llegaba a la “unión” del artista vivo y de su rey como suceso extraordinario en la historia de la pintura europea, solo explicable como una estrategia velazqueña al servicio de su defensa de la pintura como arte liberal y de un arte personal digno de la realeza.

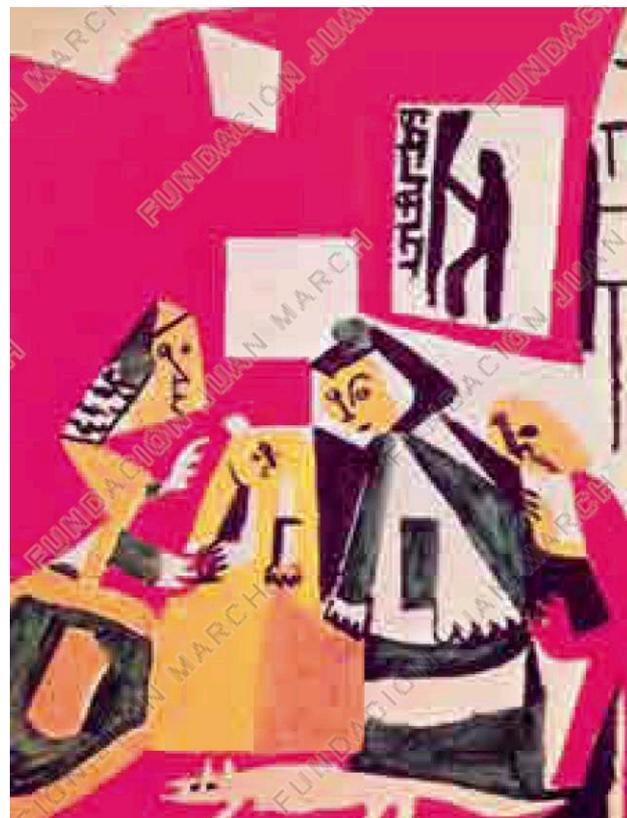
La literatura sobre *Las Meninas* sería por lo tanto un claro reflejo, aunque no exhaustivo, de lo que ha sucedido en la historia del arte antes y después de las cuatro últimas décadas; y una de las cosas que han sucedido ha sido la “caída” de las barreras que el gremio histórico-artístico ha pretendido levantar siempre en torno a los objetos de su estudio²⁰. Y esas barreras no solo se referían a territorios, sino a visiones “monodisciplinarias”, incluso “ahistoriológicas”, voluntariamente “ateoréticas”, ignorantes de la necesidad de la teoría en el ejercicio de la práctica de la historia. Tampoco deberíamos dejar de ser conscientes de que la propia obra artística –ya fuera de Juan Bautista Martínez del Mazo en su “réplica” sin reflejo en el espejo de Kingston House o de Picasso– podría ser un medio crítico, más o menos velado y deformador, o incluso interpretativo, capaz de enseñarnos tanto sobre el pasado como sobre el presente de *Las Meninas*.

La lectura de esta literatura puede ser un ejercicio histórico que nos sirva para relativizar el propio quehacer del historiador o del crítico y hacernos más conscientes del carácter siempre circunstancial de nuestras visiones y “lecturas”, incluso cuando, siempre desde el presente, abordamos un tema del pasado; y aquí puede entrar Equipo Crónica.

Pintores y críticos

¿Tiene todo esto algo que ver con lo que Rafael Solbes (1940-1981) y Manolo Valdés (1942), como *Equipo Crónica*²¹, han hecho con *Las Meninas* desde 1965?

Michael Baxandall nos ha enseñado a obviar el término “influencia”, aconsejándonos sustituirlo por los de “inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alinearse con, copiar,



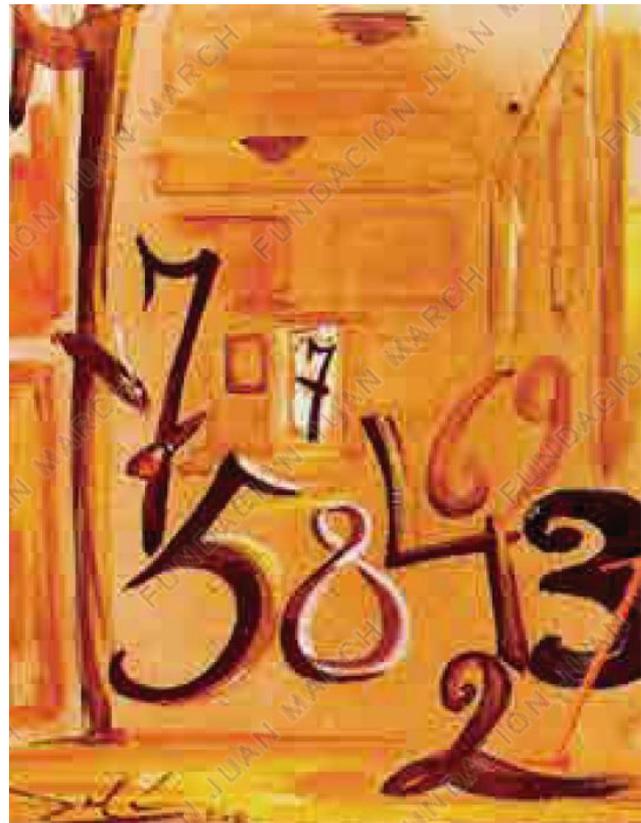
Pablo Picasso, *Las Meninas* (1957)

apparently biographical and visual became metaphorical ones, figures became symbols and personifications, mirrors became models, painting doctrines and canvases pedagogical or political discourses. Other interpretations followed the hermeneutical path which, to a large degree, departed from the canvas in its study of the conditions surrounding its origin and the means employed to express them, explaining *Las Meninas* in terms of the social and personal conditions of its production¹⁹. The result was to see it as an allegory of artistic creation within the context of the problem of the social status of the art of painting in 17th-century Spain, arriving at the idea of the “union” of the living artist and his monarch as an extraordinary event within the history of European painting. It is only explicable as a *velazqueñan* strategy in the service of his defence of painting as a liberal art and of his own art as being worthy of royalty.

The literature on *Las Meninas* is thus a clear, if not exhaustive, reflection of what has happened in art history before and after the last four decades, including the “fall” of the barriers that the historical-artistic fraternity has always tried to construct around the objects of their studies²⁰. These barriers refer not just to territories, but also to “monodisciplinary” viewpoints, including “a-historical” and intentionally “a-theoretical” ones, oblivious to the need for theory in the exercise of the discipline of history. We also need to remain aware of the fact that the work of art itself – be it by Juan Bautista Martínez del Mazo in his “réplica” without the reflection in the mirror, in Kingston Lacy, or by Picasso – can be a more or less veiled or distorting critical



Salvador Dalí, *Las Meninas B* (1960)



Salvador Dalí, *Las Meninas A* (1960)

vehicle or even an interpretative one capable of teaching us as much about the past as about the present of *Las Meninas*.

A reading of this literature can function as a historical exercise to relativise the very task of the art historian or critic and make us aware of the circumstantial nature of our viewpoints and “readings”, including when tackling a subject from the past, always from the perspective of the present. This is the moment to introduce Equipo Crónica.

Painters and critics

Does any of this have anything to do with how Rafael Solbes (1940-1981) and Manolo Valdés (born 1942) – as Equipo Crónica²¹ – utilized *Las Meninas* as of 1965?

Michael Baxandall taught us to forget the term “influence”, advising us to replace it with, “draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle”²². Equipo Crónica forms part of a list of art and artists influenced by *Las Meninas* that needs to be studied at

dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstituir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender...”²².

Equipo Crónica se colocó en una lista de alternativas a la influencia de *Las Meninas* que ha de estudiarse todavía más de lo que estas líneas permiten, y que contaría con figuras previas tan conocidas como Pablo Picasso (1886-1973), con su serie de variaciones de 1957 (Barcelona, Museu Picasso) y su grabado autorretráístico de 1973, y Salvador Dalí (1904-1989), menos dependiente de la letra que del espíritu²³.

Por su parte, el Equipo Crónica de Solbes y Valdés acometieron desde 1966 una tarea muy distinta, aunque más próxima a la seguida por el catalán, la de emplear “subversivamente” imágenes tomadas del repertorio tradicional de la historia del arte español, obras tópicas de los artistas y temas tenidos por los más representativos del Siglo de Oro: El Greco (desde *El caballero de la mano en el pecho* en *La antesala* a *San Francisco en oración*), Velázquez (desde *El Conde-Duque* de *La inauguración* o de *El balcón* o del múltiple *El morosko de Olivares* al *Infante don Carlos de Juegos peligrosos*), Goya o Sorolla. Se trataba de la etapa de *La Recuperación*, con el uso desprejuiciado y desacralizador de iconos de la *high culture* entreverados con imágenes de los *mass-media*, manejados/manipulados más que estrictamente criticados por su



Equipo Crónica, *El cajón de las sorpresas* (1969-70)

carga cultural, social y política evidenciada a través de su descontextualización del medio original y su destrucción estilística, al trasponerlos a la formalización de tintas planas y frontalidad absoluta del cómic y el pop-art²⁴.

Su función principal era la parodia de su uso como iconos culturales en la España de Franco, la de satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea, a través de las citas de un pasado que se revisitaba desde los planteamientos ideológicos, políticos y culturales de la España de los años sesenta y los primeros setenta, desde posiciones comunistas frente a un franquismo que se veía como terminal y culturalmente ya muerto. Como señalara entonces Tomàs Llorens, se buscaba una objetividad como proyecto en términos de un distanciamiento brechtiano, una plasmación de la realidad como meta, el realismo como una poética que oponer –“tradición roja”– al subjetivismo, y esos iconos del buen gusto podían utilizarse como arma arrojada contra una cultura ensimismada y falta de concienciación: el guante del elegante Infante don Carlos se transformaba en una sangrienta navaja de afeitar –¿del loco asesino en serie?– y una reunión de personajes grequianos y velazqueños se agolpaba en friso ante un bodegón al que no toda la sociedad española estaba invitada. El máximo en la denuncia se evidenciaba en la *Rendición de Torrejón* (1971), en el que el velazqueño *Las lanzas* se convertía en punto de partida para criticar la actuación política pro-americana del régimen de Franco, desde una inversión de las connotaciones de la pluralmente mitificada –en lo artístico, lo militar y lo político– rendición de la ciudad holandesa de Breda ante las tropas españolas.

greater length than this text allows, and which includes earlier figures as celebrated as Pablo Picasso (1886-1975), with his series of variations of 1957 (Barcelona, Museu Picasso) and his self-portrait print of 1973, and Salvador Dalí (1904-1989), who looked less to the letter of the work than to its spirit²³.

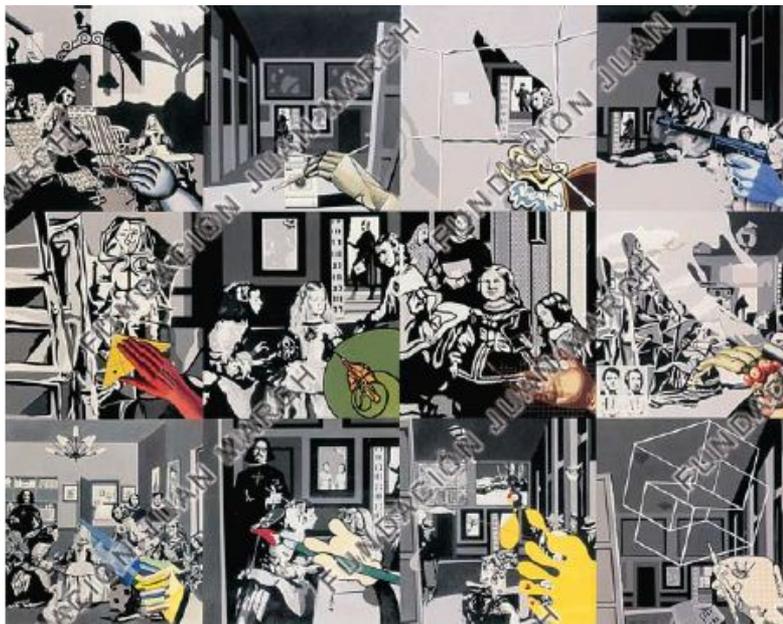
For its part, Solbes' and Valdés' Equipo Crónica embarked on a different endeavour starting in 1966, although one closer to Dalí's: that of “subversively” using images taken from the traditional repertoire of Spanish art history; classic works by artists and themes generally held to be representative of the Spanish Golden Age. These include El Greco (from *El Caballero de la mano en el pecho* [Gentleman with his Hand on his Breast] in *La antesala* [The Ante-room] to *San Francisco en oración* [Saint Francis in Prayer]), Velázquez (from *El Conde-Duque* [The Count-Duke Olivares] in *La inauguración* [The Inauguration] or *El balcón* [The Balcony] or the multiple *El Morrosko de Olivares* to the *Infante Don Carlos* in *Juegos peligrosos* [Dangerous Games]), Goya and Sorolla. This is what we might describe as *La Recuperación* – the “Recovery” phase – involving the unprejudiced and desecralised use of icons from High Culture interspersed with images from mass media. They are used and manipulated rather than, strictly speaking, criticised for their cultural, social and political implications, which are revealed by removing them from their original context and by their stylistic destruction, transposing them to the formal mode of the flat planes and absolute frontality of the comic and of Pop Art²⁴.

Their main function was as a parody of their use as cultural icons in General Franco's Spain, satirising and demystifying aspects of the country's contemporary history through quotations from a past that was revisited from ideological, political and cultural viewpoints prevalent in Spain in the 1960s and early 1970s, from Communist positions in the face of a regime that was seen as in its death throes and culturally already dead. As Tomàs Llorens pointed out at the time, Equipo Crónica sought out objectivity as an artistic project in terms of a Brechtian distancing, a depiction of reality as goal, realism as an aesthetic to be opposed to subjectivism (following a “Red” tradition). These icons of good taste could thus be used as a projectile missile against an introverted, self-regarding culture and a lack of public awareness. The elegant Infante Don Carlos's glove is transformed into a bloody razor (belonging to a crazy serial killer?), while an assembly of El Greco- and Velázquez-like figures crowd together in a line in front of a traditional still life of food-stuffs to which not all of Spanish society was invited. The most overt denunciation is to be found in the *Rendición de Torrejón* (The Surrender of Torrejón, 1971), in which Velázquez's *Las Lanzas* (The Lances or The Surrender of Breda) becomes the starting-point for a critique of the pro-American political stance of the Franco regime, using an inversion of connotations within the legendary (in an artistic, military and political sense) surrender of the Dutch city of Breda to the Spanish troops.

Las Meninas and its figures could not fail to be subjected to Equipo Crónica's process of extraction, repeated in



Equipo Crónica, *El recinto II* (1971)



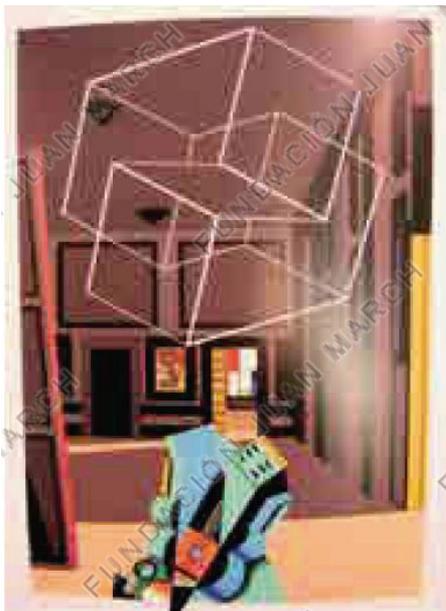
Equipo Crónica, *Trayectoria de una imagen* (1975)

works such as *El recinto I* (The Enclosure I, 1969, cat. 1), *El embalaje* (The Package, 1969), *La amenaza* (The Threat, 1970, cat. 7) and *El escarmiento* (The Lesson, 1970). They become banal middle-class figures, preoccupied with the pretensions of that time, as in *Las Meninas en el chalet* (Las Meninas in the Chalet, 1969, cat. 3) or *La salita* (The Little Room, 1970, cat. 10) with the two artists' self-portraits in the middle of the scene in the Alcázar, which has been invaded by the material reality of a chic apartment. Velázquez's figures are transformed into fragmented objects of the voyeur's irreverent curiosity, as in *El cajón de las sorpresas* (The box surprises, 1969-70, cat. 8) which features a number of these figures and which gives a key role to the dwarf Mari Bárbola in preference to the fragile Infanta Margarita, all of them seen through the broken planks of a packing case printed with the word "FRAGILE". At times Velázquez's figures are transformed into others: in *El recinto II* (The Enclosure II, 1971, cat. 21) they become mafia-like policemen suspiciously watching works of Spanish contemporary art under threat at the time (from the Picasso-like figure of Margarita and the Saura-like María Agustina Sarmiento to the paintings by Miró, Dalí, Millares, Tàpies etc. that hang on the walls). In *París dorado* (Gilded Paris), also from the series *Policía y cultura* (Police and Culture), the Infanta becomes a Chinese Revolutionary Guard with Mao's *Little Red Book* in her hand in a composition that includes a parcelled-up image of a *menina* and the doorway with a false José Nieto, converted into a Chinese revolutionary.

In *El recinto II* (The Enclosure II, cat. 21), Velázquez's *Las Meninas* fuses with Picasso's *Las Meninas*, a line that is pursued still more significantly in works such as *El pincel mágico* (The Magic Paintbrush, 1970, cat. 14), *El pez que se muerde la cola* (The Fish that Bites his Tail, 1970, cat. 12), *Las cintas* (The Tapes, 1972) or even, years later, *El lenguaje*

Las Meninas o sus personajes no pudieron sustraerse a un continuado enajenamiento, reapareciendo en obras como *El recinto I* (1969, cat. 1), *El embalaje*, *La amenaza* (1970, cat. 7) o *El escarmiento*. Se convertían en banales personajes burgueses, aquejados de las pretensiones de la década, en *Las Meninas en el chalet* (1969, cat. 3) o en *La salita* (1970, cat. 10), con los propios autorretratos en medio de la escena del Alcázar que ha sido invadida por la realidad material de un apartamento "à la mode"; se transformaban en fragmentados objetos de la curiosidad irreverente del voyeur, como en *El cajón de las sorpresas* (1969-70, cat. 8), en el que se veían distintos personajes y se concedía un papel protagonista a la enana Maribárbola más que a la frágil Infanta Margarita, todos ellos vislumbrados a través de las tablas rotas de una caja de embalaje de una mercancía que decía "FRAGIL"; o se trasmutaban en otros: en *El recinto II* (1971, cat. 21), en policías de disfraz mafioso que vigilan obras del arte español contemporáneo amenazado (del Picasso-Margarita y Saura-María Agustina Sarmiento a los cuadros de Miró, Dalí, Millares, Tàpies, etc., que cuelgan de las paredes), en el *París dorado* –también de la serie *Policía y cultura*–, en guardián revolucionario, en su mano el libro rojo de Mao, en el que puede entreverse una empaquetada imagen de una menina y la puerta de un falso José Nieto, convertido en revolucionario chino.

En *El recinto II* (cat. 21), *Las Meninas* de Velázquez se machihembraban con *Las Meninas* de Picasso, línea que se proseguía de forma aún más importante en obras como *El pincel mágico* (1970, cat. 14), *El pez que se muerde la cola* (1970, cat. 12), *Las cintas* (1972), o incluso, años más tarde, en *El lenguaje de los abanicos* (1981, cat. 23) de la serie *Crónica de la transición*. Ello es también evidente en *Tres códigos* (1970, cat. 13) y en *Trayectoria de una imagen* (1975, cat. 22), en la que el collage de motivos velazqueños y picassianos pintados por muy diferentes manos reflexiona sobre la multiplicidad de las apropiaciones de una



Equipo Crónica, *Interior de las Meninas* (1971-72)

obra ya “expropiada” como *Las Meninas* del sevillano Diego Velázquez. O en la serigrafía *Interior de las Meninas* (1971-72), en la que tres cartas de Juan Gris, y una constelación estructural de Josef Albers se adentran en la sala palaciega de unas *Meninas* que han hecho mutis por el foro, dejando absolutamente vacío el espacio del siglo XVII.

Quizá esta síntesis permitiera a Equipo Crónica obviar las críticas al icono cultural velazqueño y analizar de forma más estrictamente artística la obra y sus apropiaciones contemporáneas, en términos de una reflexión sobre lo que podía verse en el complejo –y no solo simplemente “iconizado”– lienzo de 1656.

Tal vez algunas de estas ideas estuvieran latentes en la serie *Autopsia de un oficio* (1970-71), o en el montaje de su exposición de 1970 de la Galería Val i 30 de Valencia, en la que “espectadores en chapa pintada” y troquelada se introducían en el espacio expositivo, mirando los cuadros expuestos, y creando en los visitantes la conciencia de la alteridad que *Las Meninas* implicaba al desplazar “lo visto” del lienzo al propio espectador²⁵. Algunas de estas reflexiones tal vez reaparezcan más tarde, de manera casi críptica o como alucinaciones del historiador del arte que no solo se da a la sobreinterpretación sino a la sobrepercepción; en la serie *El billar* (1977), con su tratamiento oblicuo de un techo visto en contrapicado, deudor aparentemente tanto de Velázquez como de Edward Hopper, Orson Welles o del Billy Wilder de *El apartamento*, los espacios de la sala de billar testimonian la lección velazqueña a partir del de la galería de las meninas, tantas veces previamente citado. También es posible asociar el Velázquez –endomingado– autorretratándose mientras pinta al carácter metapictórico del artista vestido elegantemente y tocado con sombrero, pintando un lienzo en blanco, de *Abstracciones* (1978) o, albertianamente, sobre el



Equipo Crónica, *Pintando desde la ventana II* (1979)

de los abanicos (*The Language of Fans*, 1981, cat. 23) from the series *Crónica de transición* (*Chronicle of Transition*). This approach is also evident in *Tres códigos* (*Three Codes*, 1970, cat. 13) and *Trayectoria de una imagen* (*History of an Image*, 1975, cat. 22) in which the collage of motifs from Velázquez and Picasso painted by very different hands offers a reflection on the multiplicity of appropriations of an already “expropriated” work such as the Sevillian Diego Velázquez’s *Las Meninas*. Another example is the silkscreen series *Interior de las Meninas* (*Interior of Las Meninas*, 1971-72) in which three cards by Juan Gris and a structural constellation by Josef Albers enter the room of the “meninas”, who have, however, taken themselves off, leaving the 17th-century space completely empty.

Such a synthesis possibly allowed Equipo Crónica to avoid critiques of Velázquez’s cultural icon and to analyse in a more strictly artistic manner the work and its contemporary appropriations in terms of a reflection on what could be seen in the complex, rather than simply iconic, canvas of 1656.

Some of these ideas may have been latent in the series *Autopsia de un oficio* (*Autopsy on a Profession*, 1970-71) or in the installation of its display in 1970 in Galería Val i 30 in Valencia in which “spectators in painted, pressed plywood” were introduced into the exhibition space, looking at the paintings on display and creating for real visitors an awareness of the otherness that *Las Meninas* implied by shifting “the object of vision” from the canvas to the spectator²⁵. Some of these reflections possibly reappear later in an almost cryptic manner or as imaginings on the part of the art historian who not only inclines to over-interpretation but to over-perception. For example, in the series *El billar* (*Billiards*, 1977), with its oblique depiction of a ceiling seen steeply from below, apparently influenced as much by Velázquez as by Edward Hopper, Orson Welles and Billy Wilder in *The Apartment*. The spaces in the billiard hall once again demonstrate a reading of Velázquez starting with *Las Meninas*, so frequently referred to before. We can also find references to Velázquez, dressed in his Sunday best, painting himself while he depicts the meta-pictorial character of the artist elegantly dressed and wearing a hat painting a white

canvas in *Abstracciones* (Abstractions, 1978), or, Alberti-like, painting on a window-pane what he sees through it, in *Pintando desde la ventana II* (Painting from the Window II, 1979), some of Equipo Crónica's most meta-pictorial works à la Velázquez but least directly indebted to him.

cristal de una ventana, lo que se ve a su través, en *Pintando desde la ventana II* (1979), algunos de los cuadros del grupo valenciano más metapictóricos a la velazqueña, y menos directamente deudores del sevillano.

1. This text is based on, and develops, the author's previous texts: "Introducción", in: F. Marías (ed.), *Otras Meninas* (Madrid: Siruela, 1995), pp. 13-26 and 279-283; "El género de *Las meninas*: los servicios de la familia", *ibid.*, pp. 247-278 and 316-325; and *Las Meninas* (Madrid: Electa España, 1999).
2. "King Philip IV of Castile awarded Diego de Velázquez, painter, the Order of Santiago, the highest honour in this realm, as well as the key to his chamber. The artist's pride in this honour is recorded in a painting that adorns a room in the palace in Madrid, depicting the portrait of the Empress, the daughter of Philip IV, next to the artist himself. Velázquez painted himself standing, in a cloak with the cross of Santiago, with the key at his belt, holding a palette with pigments and brushes, looking at the Empress and putting his hand with his brush to the canvas. To his left, and on the other side of the painting, we see the little princess standing between ladies in waiting who are entertaining her. Nearby is a large dog that belonged to the palace, obedient among these ladies. The painting seems more a portrait of Velázquez than one of the Empress".
3. Cf. Fernando Marías, "Las Meninas de Velázquez: del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III", in: José Alcalá-Zamora and Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2000), pp. 157-177.
4. Alisa Luxenburg has pointed out that the royal bedroom in 1794 was that of the Infanta María Luisa de Borbón, and that in 1811 it was located in the "salón del servicio" of the queen (María Luisa de Parma) and in 1812 in the prince's dining room (in fact, the Infante, Francisco de Paula). The above data must refer to the period prior to the departure of the royal family in 1808 and rather serves to indicate changes in the use of rooms rather than changes in the location of the painting. Cf. Alisa Luxenburg, "The Aura of a Masterpiece. Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France", in: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas* (Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2003), pp. 8-46.
5. It would seem that in 1668 it belonged to Gaspar Méndez de Haro y Guzman, 7th Marquis of Carpio and Heliche and 5th Count-Duke of Olivares, a well-known connoisseur of painting who owned Velázquez's *Rokeby Venus*. The important reflections written by the Enlightenment figure Gaspar Melchor de Jovellanos in 1789, prompted by an analysis of what he erroneously took to be the painting's preliminary sketch (Kingston Lacy, Dorset, UK), were not published until 1885.
6. Cf. Jesusa Vega, "Goya's Etchings after Velázquez", in: *Print Quarterly* XII, 2 (1995), pp. 145-163; *idem.*, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", in: Nigel Glendinning, Javier Portús and Jesusa Vega, *Estudiar a los maestros. Velázquez y Goya* (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2000), pp. 84-94; Juan
- 1 Este texto se basa en y desarrolla mis trabajos "Introducción", en: F. Marías (ed.), *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995, págs. 13-26 y 279-283; "El género de *Las meninas*: los servicios de la familia", *ibid.*, págs. 247-278 y 316-325; y *Las Meninas*, Electa España, Madrid, 1999.
- 2 "A Diego de Velázquez, pintor, dió Felipe IV Rey de Castilla la orden de Santiago, supremo honor de ese reino, así como la llave de su cámara. Su propio orgullo perpetuó este honor en una pintura que adorna una sala del palacio de Madrid, mostrando el retrato de la emperatriz, la hija de Felipe IV, junto a sí mismo. Velázquez se pintó a sí mismo de pie, con una capa con la cruz de Santiago, con la llave al cinto, sosteniendo una paleta con colores y pinceles, con la mirada sobre la emperatriz, y poniendo su mano con el pincel sobre el lienzo. A su izquierda, y al otro lado de la pintura, vemos a la pequeña princesa de pie entre damas de compañía que están entreteniéndola. Cerca está un gran perro que pertenecía al palacio, obediente entre esas damas. El cuadro parece más un retrato de Velázquez que uno de la emperatriz".
- 3 Cf. Fernando Marías, "Las Meninas de Velázquez: del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III", en: José Alcalá-Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000, págs. 157-177.
- 4 Alisa Luxenburg, ha señalado que el dormitorio real de 1794 era el de la infanta María Luisa de Borbón, y que en 1811 se localizaba en el "salón del servicio" de la reina -María Luisa de Parma- y en 1812 en el cenador del príncipe -en realidad infante- Francisco de Paula. Todas estas informaciones tendrían que referirse a antes de la salida de la familia real en 1808, y nos hablan más bien de cambios de uso en una sala más que de cambios de localización del cuadro. Cf. Alisa Luxenburg, "The Aura of a Masterpiece. Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France", en: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, págs. 8-46.
- 5 Al parecer, en 1668 era propiedad de don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio y de Heliche y V Conde-Duque de Olivares, notorio aficionado a la pintura que atesorara "La Venus del espejo" del sevillano. Las importantes reflexiones que el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos escribiera en 1789, propiciadas por el análisis de lo que erróneamente creía su boceto al óleo (Kingston House), no vieron la luz hasta 1885.
- 6 Cf. Jesusa Vega, "Goya's Etchings after Velázquez", en: *Print Quarterly*, XII, 2, 1995, págs. 145-163; *íd.*, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", en: Nigel Glendinning, Javier Portús y Jesusa Vega, *Estudiar a los maestros. Velázquez y Goya*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000, págs. 84-94; Juan Manuel Matilla (ed.), *Velázquez en blanco y negro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000. Clemente Barrena et al. (eds.), *Calcografía nacional. Catálogo general*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2004, I, nº 2135, págs. 189-202.
- 7 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1992.

- 8 Cf. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2003; *Manet en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003; y los artículos de Xanthe Brooke y M. Elizabeth Boone en: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., págs. 47-79 y 80-123.
- 9 Véanse los ensayos de Ortega y Gasset (*Velázquez*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1959, donde se recogen sus aportaciones desde 1943 a 1954), considerados por los historiadores “velazquistas” como una “visión extremadamente personal”, un juego incesante entre el presente y el pasado, entre lo subjetivo y lo objetivo, ante el que se debía permanecer escépticos como historiadores, como ante todas las interpretaciones que se apoyaran más en la especulación que en la investigación, que establecieran teorías mal encaminadas que chocarían contra una “muralla de datos” que se adoraba como elemento exclusivo.
- 10 Véanse las dos relaciones críticas de Velázquez de Juan Antonio Gaya Nuño, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, 1963, y Javier Portús Pérez, *Entre dos centenarios. Biografía crítica y antológica de Velázquez (1962-1999)*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000, y Charles Karelis, “The Las Meninas Literature and Its Lesson”, en: R. Stern, Ph. Rodman y J. Cobitz (eds.), *Creation and Interpretation*, Nueva York, 1985, págs. 101-114. También los ensayos de Suzanne L. Stratton-Pruitt, “Velázquez’s *Las Meninas*. An Interpretative Primer”, y Estrella de Diego, “Representing Representation. Reading *Las Meninas*, Again”, en: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., págs. 124-149 y 150-169.
- 11 William Stirling-Maxwell, *Velázquez and His Works*, Londres, 1855; C. B. Curtis, *Velázquez and Murillo*, New York, 1883; Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885; Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888 [ed. esp. *Velázquez y su siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953].
- 12 Idea contra la que ya había insistido Ortega en su “Ensayo de Estética a manera de Prólogo” (1914) a *El Pasajero* de Moreno Villa y “La reviviscencia de los cuadros” (1946).
- 13 Véase Ramiro de Moya, “El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*”, en: *Arquitectura*, 3, 1961, págs. 3-12; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1990, págs. 104-108 [trad. esp., Akal, Madrid, 2000].
- 14 Véase Denis Donoghue, “A Form of Attention”, en: R. Stern, Ph. Rodman y J. Cobitz (eds.), *Creation and Interpretation*, New York, 1985, págs. 75-100, y Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1991, págs. 247-285.
- 15 M. Foucault, “Les Suivantes” o “Las Meñinas [sic]”, en: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, 1966 [trad. esp. “Las Meninas”, en: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México-Madrid, 1968, págs. 13-25].
- 16 Cf. “*Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation”, *Critical Inquiry*, 6, 1980, págs. 477-488 (reed. en: W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, págs. 237-258); se constataba la violación de los axiomas de la representación clásica y la existencia de cuatro paradojas: 1) vemos lo que no ve el artista sino como otro espectador/modelo; 2) el pintor es el objeto del cuadro y no su punto de vista; 3) el pintor está pintando *Las Meninas* desde un punto de vista desde el que no puede pintarlas; y 4) el espejo no nos refleja a nosotros, sus espectadores, sino a Felipe y Mariana.
- 17 “Velázquez’ *Las Meninas*”, *October*, 19, 1981, págs. 45-55 [trad. esp., “*Las Meninas* de Velázquez”, *Kálías*, III, 6, 1991, págs. 10-15].
- 18 “*Les Ménines* de Velázquez: Miroir de Princes par Philippe IV”, en: *Nederlandisch Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 12, 1961, págs. 51-79 [trad. esp., “Ensayo iconológico sobre las Meninas”, *IV Congreso de Cooperación Intelectual*, Sevilla-Málaga, 1961].
- 19 Charles de Tolnay, “Velázquez’ *Las Hilanderas* and *Las Meninas*. (An Interpretation)”, en: *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, págs. 21-38. Julián Gállego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole au Siècle d’Or*, Kliencksieck, París, 1968 [trad. esp., Aguilar, Madrid, 1972, págs. 313-316]. Jonathan Brown, “On the Meaning of *Las Meninas*”, en: *Images and Ideas in Seventeenth Spanish Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1978 [trad. esp., Alianza, Madrid, 1980, págs. 115-142].
- 20 Algunos de los más importantes ensayos se han debido a tres filósofos (Foucault, Searle, Ted Cohen), un profesional de la fotografía (Joel Snyder) y un historiador de la cultura (Norbert Elias). Véase, por ejemplo, *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995.
- Manuel Matilla (ed.), *Velázquez en blanco y negro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000). Clemente Barrena et al. (eds.), *Calcografía nacional. Catálogo general* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004), I, no. 2135, pp. 189-202.
7. Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992).
8. Cf. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting* (New York, NY: The Metropolitan Museum of Art, 2003); *Manet en el Prado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003); and the articles by Xanthe Brooke and M. Elizabeth Boone in: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., pp. 47-79 and 80-123.
9. See the essays by Ortega y Gasset (“Velázquez”, *Revista de Occidente*, Madrid [1959], with a re-publications of his contributions from 1943 to 1954), considered by art historians of Velázquez as “an extremely personal vision”, an endless interaction between past and present, between the subjective and the objective, which historians should remain sceptical of, as with all interpretations based more on speculation than research and that result in mis-directed theories that clash with a “wall of data” which such historians considered the only object of veneration.
10. See the two critical bibliographies of Velázquez by Juan Antonio Gaya Nuño, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez* (Madrid, 1963), and Javier Portús Pérez, *Entre dos centenarios. Biografía crítica y antológica de Velázquez (1962-1999)* (Seville: Junta de Andalucía, 2000); and Charles Karelis, “The *Las Meninas* Literature and Its Lesson”, in: R. Stern, Ph. Rodman and J. Cobitz (eds.), *Creation and Interpretation* (New York, 1985), pp. 101-114. Also the texts by Suzanne L. Stratton-Pruitt, “Velázquez’s *Las Meninas*. An Interpretative Primer”, and Estrella de Diego, “Representing Representation. Reading *Las Meninas*, Again”, in: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., pp. 124-149 and 150-169.
11. William Stirling-Maxwell, *Velázquez and His Works* (London, 1855); C. B. Curtis, *Velázquez and Murillo* (New York, 1883); Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez* (Madrid, 1885); Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888).
12. An idea that Ortega had already countered in his “Ensayo de Estética a manera de Prólogo” (1914) to *El Pasajero* by Moreno Villa, and “La reviviscencia de los cuadros” (1946).
13. See Ramiro de Moya, “El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*”, in: *Arquitectura* 3 (1961), pp. 3-12; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven/London: Yale University Press, 1990), pp. 104-108.
14. See Denis Donoghue, “A Form of Attention”, in: R. Stern, Ph. Rodman and J. Cobitz (eds.), *Creation and Interpretation* (New York, 1985), pp. 75-100, and Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1991), pp. 247-285.
15. M. Foucault, “Les Suivantes” or “Las Meñinas [sic]”, in: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966) (English translation, *The Order of Things*, Random House, New York, 1973, pp.3-16)
16. Cf. “*Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation”, *Critical Inquiry* 6 (1980), pp. 477-488 (republished in: W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), pp. 237-258). This notes the violation of the axioms of classical representation and the existence of four paradoxes: 1: We see not what the artist sees but rather as another spectator/model; 2. The painter is the object of the painting and not its viewpoint; 3. The painter is painting *Las Meninas* from a viewpoint from which he cannot paint them; and 4: The mirror does not reflect us, who are looking at it, but rather Philip and Mariana.
17. “Velázquez’s *Las Meninas*”, *October* 19 (1981), pp. 45-55.
18. “*Les Ménines* de Velázquez: Miroir de Princes par Philippe IV”, in: *Nederlandisch Kunsthistorisch Jaarboek* I, 12 (1961), pp. 51-79.
19. Charles de Tolnay, “Velázquez’s *Las Hilanderas* and *Las Meninas*. (An Interpretation)”, in: *Gazette des Beaux-Arts* 35 (1949), pp. 21-38. Julián Gállego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole au Siècle d’Or* (Paris: Kliencksieck, 1968). Jonathan Brown, “On the Meaning of *Las Meninas*”, in: *Images and Ideas in Seventeenth Spanish Painting* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).

20. Some of the most important texts were written by three philosophers (Foucault, Searle, Ted Cohen), a professional photographer (Joel Snyder) and a cultural historian (Norbert Elias). See, for example, *Otras Meninas* (Madrid: Siruela, 1995).
21. Some critics have emphasised the important role of the critic, art historian and director, until 2005, of the Thyssen-Bornemisza Museum Tomàs Llorens (born 1936) in the genesis and output of the group (Cf. Facundo Tomás, "El Equipo Crónica. 40 años después", in: F. Tomás (ed.), *Equipo Crónica en la colección del IVAM* [Valencia: IVAM, 2004]. See also the contemporary publications *Equipo Crónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), and Valeriano Bozal, Juan Manuel Bonet and Tomás Llorens, *Equipo Crónica* (Valencia, 1973).
22. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven/London: Yale University Press, 1985), pp. 58-59.
23. See Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte* (Berlin: Reimer, 1994); Mary Anne Goley, *The Influence of Velázquez on Modern Painting: The American Experience* (Washington, D.C.: Federal Reserve Board, 2000); and Gertje R. Utley, "Las Meninas in Twentieth-Century Art", in: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., pp. 170-202. Older or contemporary with Solbes and Valdés are, in contrast, Antonio Saura (1930-1998), Claudio Bravo (born 1936), Lois Crane (1943), Giulio Paolini (1940) and Fernando Botero (1932), and they are closer to Alberto Gironella (1929) or Joel-Peter Witkin (1939).
24. Barbara Rose has pointed to the existence of a "highly intellectualised and self-referential reflection" at this period. "Equipo Crónica en el contexto del pop internacional", in: F. Tomás (ed.), op. cit., p. 115.
25. Michèle Dalmace has spoken of a *mise en abyme*. "Unas gafas para mirar. El complejo mundo plástico de Equipo Crónica", in: F. Tomás (ed.), op. cit., pp. 83-84.
- 21 Algunos críticos han subrayado la importancia que en la génesis y la producción del grupo tuvo Tomàs Llorens (1936), crítico, historiador y hasta 2005 conservador jefe del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. (Cf. Facundo Tomás, "El Equipo Crónica. 40 años después", en: F. Tomás (ed.), *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, IVAM, Valencia, 2004) Véanse también los iniciales y contemporáneos *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, y Valeriano Bozal, Juan Manuel Bonet y Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*, Valencia, 1973.
- 22 Michel Baxandall, *Patterns of Intention. On the historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1985, págs. 58-59 (trad. esp., Hermann Blume, Madrid, págs. 75-78).
- 23 Véase Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Reimer, Berlin, 1994; Mary Anne Goley, *The Influence of Velázquez on Modern Painting: The American Experience*, Federal Reserve Board, Washington D.C., 2000; y Gertje R. Utley, "Las Meninas in Twentieth-Century Art", en: Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), op. cit., págs. 170-202. De mayor edad o contemporáneos a Solbes y Valdés son, en cambio, Antonio Saura (1930-1998), Claudio Bravo (1936), Lois Crane (1943), Giulio Paolini (1940) o Fernando Botero (1932), encontrándose más próximos Alberto Gironella (1929) o Joel-Peter Witkin (1939).
- 24 Barbara Rose señala ya para este momento la existencia de una "reflexión muy intelectualizada y autorreferencial". "Equipo Crónica en el contexto del pop internacional", en: F. Tomás (ed.), op. cit., p. 115.
- 25 Michèle Dalmace ha hablado de una *mise en abyme*. "Unas gafas para mirar. El complejo mundo plástico de Equipo Crónica", en: F. Tomás (ed.), op. cit., págs. 83-84.



EQUIPO CRÓNICA: LA IMAGEN COMO DOCUMENTO
MICHÈLE DALMACE ENTREVISTA A TOMÀS LLORENS
EQUIPO CRÓNICA: THE IMAGE AS DOCUMENT
MICHÈLE DALMACE INTERVIEWS TOMÀS LLORENS

Tomàs Llorens: Today is Thursday, 22 August [2006], and we will be discussing Equipo Crónica's *Las Meninas*...

Michèle Dalmace: My initial question is on the first of Equipo Crónica's images of *Las Meninas*, which appears in their triptych on oil prospecting in Castile. Can you tell us something about this image, which is an unknown one?

Yes, it is unknown because the paintings were lost. It was a triptych by Rafael Solbes, because at the outset Equipo did not sign their works jointly. It was on the occasion of their first collaborative activity, which took place in Paris at the *Salon de la Jeune Peinture*, but each of them still signed using their own names. The painting was produced for that *Salon* in January 1965. Well, in fact, the painting was created in December and the exhibition took place in the first days of January 1965. It was Equipo Crónica's first participation in an international exhibition and although they took part as a group – they had been exhibiting as such for some months having decided to form Equipo Crónica as a consequence of Estampa Popular – they were still not signing jointly. The triptych depicted an open field taken from a newspaper photograph of oil prospecting in Burgos, I believe, or if not, some place in Castile. The triptych featured the photograph, then an interior image of the *menina*. The third image was an enlargement of the mast of the oil rig if I remember correctly.

Was *Las Meninas* associated with another image?

No, it was simply a fragment from Velázquez's painting, but enlarged and modified and it consisted solely of the Infanta in Velázquez's studio, as we see her in the original painting. She was alone, however, without the maids, dwarf or any of the other figures.

What was the relationship between this part of the triptych and the portraits?

The intention was to reveal the paradox between the conservative nature of the image of Castile – symbolically represented by this image of Velázquez's Infanta – as the pure essence of Spain and, shall we say, innovation, represented by the technical novelty of oil prospecting.

I will return to this idea in a later question. Among Equipo's earliest references to what we might call Spanish "classical" painting (which is not, in fact, classical), the first is a reference to Goya; followed by Velázquez's *Philip IV* and a little later Velázquez himself. My question is: why Velázquez later? You may know the answer as you were very close to Equipo at this period, as indeed at all times.

Tomàs Llorens: Hoy es jueves 22, de agosto y vamos a hablar de *Las Meninas* de Equipo Crónica...

Michèle Dalmace: La primera pregunta es sobre la primera imagen de *Las Meninas* del Equipo Crónica, que es una del tríptico sobre la prospección de petróleo en Castilla. ¿Nos puedes hablar de esta imagen, que no se conoce? Sí, no se conoce porque se perdieron los cuadros. Era un tríptico. Éste era de Rafael Solbes, porque en ese momento no firmaban todavía juntos. Fue la primera actuación que tuvieron juntos, pero todavía firmaban cada uno con su nombre, y fue en París, en el *Salon de la Jeune Peinture*. Fue un cuadro que hicieron para ese *Salon de la Jeune Peinture* en enero del año 65 –bueno, el cuadro lo hicieron en diciembre, y la exposición tuvo lugar en los primeros días de enero del 65–. Era su primera participación en una exposición internacional, y, aunque lo hacían como grupo –llevaban exponiendo como grupo unos meses: con motivo de Estampa Popular habían decidido ya constituir el Equipo Crónica–, todavía no firmaban conjuntamente. Era un tríptico en el que había un campo abierto, sacado de una fotografía de un periódico de las prospecciones de petróleo, en Burgos, creo que era, o, en fin, en algún lugar de Castilla. Tenía esa fotografía, y luego tenía una imagen en el interior, que era la imagen de la *Menina*. Y la tercera imagen era una ampliación de la torreta de prospección del petróleo, me parece recordar.

Y la de *Las Meninas* ¿estaba asociada con otra imagen?

No, era simplemente un fragmento del cuadro de Velázquez, pero ampliado y modificado, porque la figura de la infanta estaba sola. En el taller de Velázquez, tal como está en el cuadro de Velázquez. Pero estaba la infanta como una figura sola, sin las criadas, sin la enana ni ninguna de las demás figuras.

¿Y qué relación encontraste entre esta parte del tríptico y los retratos?

Había una intención de mostrar la paradoja entre el conservadurismo –por llamarlo de algún modo– de la imagen de Castilla –representada simbólicamente por esta imagen de la infanta de Velázquez– como esencia pura de lo español y –digamos– la innovación, representada por la innovación técnica de la prospección de petróleo.

Entre las primeras referencias que hace Equipo Crónica a la pintura, digamos clásica –que no es clásica– española, la primera es a Goya; después, a *Felipe II* de Velázquez, y un poquito más tarde, a Velázquez, y yo te quería preguntar: ¿por qué más tarde a Velázquez? Si lo sabes, porque tú estabas muy cercano a ellos en aquel momento, como siempre...

Supongo que eso tiene un elemento de casualidad, como siempre. Goya era el Goya negro, y, claro, al Goya negro casi no hacía falta darle una interpretación sorprendente. La interpretación tradicional del Goya negro era la de la España negra, era el artista que había denunciado la España negra. Hoy no pensamos eso, pero en ese momento se pensaba eso. Y, en cambio, Velázquez era tratado como un tópico; no era el cuadro en sí, ni era el pintor Velázquez lo que les interesaba, era el tópico cultural del que llevaba abusando toda la propaganda del régimen de Franco.

Si, porque Goya estaba reivindicado por las izquierdas...

Sí, pero Velázquez no. La referencia a Velázquez era irónica, pero independientemente de que fuera irónica o no, dentro de la voluntad del Equipo Crónica estaba el apelar siempre al carácter documental de la imagen, a la imagen como documento, y en este caso como documento de una ideología. No había ningún juicio acerca del Velázquez pintor, sino que había, sencillamente, un uso desacostumbrado, paradójico, sorprendente, de una imagen que formaba parte de la panoplia de imágenes de la retórica ideológica del régimen de Franco.

Hablaste de una interpretación "resistencial" —¿te acuerdas?—, ultrapirenaica. Yo te quiero preguntar si desempeñaron este papel las referencias a *Las Meninas*, en aquella interpretación, precisamente por ser *Meninas* y por ser un tópico.

No, creo que no; era evidente que esas imágenes se usaban con una intención irónica o paradójica, de eso no cabe ninguna duda, y eso se entendía y lo entendían; ahora bien, cuando yo me refería a la interpretación "resistencial" a lo que me estaba refiriendo era a que había una tendencia, en la crítica extranjera, a representar la actividad artística del Equipo Crónica en términos exagerados, en términos de buenos y malos, y cargando mucho las tintas de una especie de persecución política. Y todo era mucho más gris, mucho más mediocre y más sutil también. En el caso de la lectura de Velázquez, evidentemente hay un aspecto de ambigüedad, como lo hay siempre en el uso de las imágenes por parte de Equipo Crónica, y eso es un aspecto que se irá acentuando a lo largo de su obra: hay siempre una ambivalencia, ambivalencia que, en una interpretación en blanco y negro, desaparece. Ambivalencia quiere decir que se usa una imagen en parte irónicamente y con voluntad negativa, pero al mismo tiempo no se puede eliminar tampoco un aspecto de admiración por la imagen y por el autor de la imagen.

Quería saber qué importancia concedes al concepto de *distanciamiento* y al de *provocación* respecto a *Las Meninas*.

Provocación y distanciamiento son dos mecanismos que están asociados en la obra de Equipo Crónica, y están asociados en la medida en que, si bien la provocación parece algo que pertenece al dominio de las relaciones "cálidas", de hostilidad declarada, y el distanciamiento pertenece al dominio de las relaciones "frías", en el Equipo Crónica la provocación tiene siempre una dimensión irónica, que busca un efecto de extrañeza o de *distanciamiento*. En la obra de Equipo Crónica, esa ambigüedad a la que me refería antes está siempre presente y además va aumentando; pero está

I suppose there was an element of chance, as always. Goya was the Goya of the *Black Paintings*, and of course that particular Goya hardly needs to be given a surprising interpretation. The traditional interpretation of that aspect of the artist was to associate him with *España Negra*. This is not how we think today, but that was how it was seen at the time. Velázquez is treated as a cliché; it was not the painting *per se* or the painter Velázquez which interested the artists, but rather the cultural cliché that was being utilized in all the propaganda of the Franco regime.

Yes, this was the reason for my question, as Goya was being championed by the political left...

Yes, but not Velázquez. The reference to Velázquez was ironic, but aside from whether it was ironic or not, one of Equipo Crónica's intentions was always to make use of the documentary nature of the image, the image as document, and in this case the document of an ideology. There was no element of criticism of Velázquez as a painter, but a paradoxical, surprising use, removed from its context, of an image that formed part of the panoply of images of the Franco regime's ideological rhetoric.

You spoke of an interpretation in terms of "resistance" that comes from outside, if you remember. I wanted to ask you if the references to *Las Meninas* play this role within such an interpretation, precisely for being the *meninas* and thus a cliché.

I don't think so. It was clear that these images were used with an ironic and paradoxical intent, there is no doubt of that, and that was understood. However, when I referred to an interpretation of resistance I was referring to the fact that there was a tendency within non-Spanish art criticism to represent Equipo Crónica's artistic activities in exaggerated terms, using the concepts of good and evil and devoting a good deal of space to the idea of a sort of political persecution. In fact it was all much less black and white, much more mundane and also more subtle. In the case of their reading of Velázquez, there is clearly an aspect of ambiguity, as there always is in Equipo's use of images, and this was an aspect that would be increasingly emphasised in their oeuvre. There is always an element of ambivalence, an ambivalence that disappears in a simply black and white interpretation. By ambivalence I mean that they use an image partly in an ironic way and with a negative intent, but at the same time retaining an element of admiration for the image and the artist who created it.

I wanted to ask what importance you give to the concept of "distancing" and "provocation" with respect to *Las Meninas*. Provocation and distancing are two mechanisms associated with the work of Equipo Crónica. This is because while provocation seems to be something that pertains to the realm of what we might call "warm" or overtly hostile relationships and distancing to the realm of "cold" ones, with Equipo Crónica provocation always has an ironic dimension which seeks out an effect of alienation or distancing. In Solbes and Valdés's work the ambiguity to which I referred earlier is always present and also increases over time. However, it is to be found from the outset and this is what marks the difference between the work of Estampa Popular

– which was pure provocation, deliberately intended to have a concrete political function – and the work of Equipo Crónica, in which political utility was not the primary object of interest and the artists focused on the autonomous value of the artistic or aesthetic experience. To the degree that these are autonomous they may be ambivalent, functioning in one way or in another from the perspective of reactions towards the regime in power. This ambivalence is specifically achieved through the procedure of distancing. At the outset – as we see in Equipo’s first works up to around 1970 – distancing can be understood in the Brechtian sense of German *Sachlichkeit* of the 1920s and 1930s: the artist does not become involved in order to make a judgement. However, Solbes and Valdés soon learned to use provocation as a method of distancing. In this case, provocation is a mechanism that allows an emotional effect to be produced, generally one of repulsion, hatred or hostility, but it is provoked in such a way that it leaves open the possibility of the viewer being alienated by this very emotion, thus setting in motion the mechanism of reflection that distancing aims to activate. It does not do so by eliminating the emotion but from the starting point of an intense emotion, albeit objectified and culturally determined. For this reason, in the case of *Las Meninas*, it is the myth of Velázquez which the artists have activated: as they get closer to it this myth becomes an ever greater and more powerful cultural entity and, consequently, increasingly ambivalent. On the one hand we cannot deny that Velázquez represents a sort of essential Spanishness (a concept that clearly formed part of the Franco regime’s ideology) while, on the other hand and precisely for his objectivity, Velázquez advocates a sort of *Sachlichkeit*, something comparable to the distancing used by the German artists of the 1920s and 1930s. Furthermore, he becomes almost the supreme master of that *Sachlichkeit*.

I wondered if you could define the concept of re-attributing meaning in a semantic sense to *Las Meninas* in relation to the ideology of the Franco regime.

This was a way of extracting the myth of Velázquez from the concept of the ideology of that regime.

What importance did Sartre play at the time when you were re-examining conceptual languages?

Sartre was there in the background and everyone was familiar with him: he appeared in newspapers and had become something of a cliché. It wasn’t necessary to read him and, in fact, I don’t think Equipo Crónica had read his most recent works, nor had I, although I had read the classic works and his more literary writings such as his novels, including his first book, *L’Être et le Néant* [Being and Nothingness]. Sartre, however, formed part of a body of thinking which ultimately did not convince us and which we tried to move away from and go beyond, specifically because it seemed to us too simple and failed to understand the complexity of the world of culture and cultural relationships.

What about his relationship with utopia?

We considered that Sartre was too directly committed to a heroic vision of utopia which seemed to us to function purely as consolation and which had no possibility of bringing about concrete results in the 1960s and 1970s.

presente desde los orígenes, eso era lo que hacía que hubiera una diferencia entre el trabajo de Estampa Popular –que era pura *provocación*, deliberadamente destinada a tener una función política concreta– y el trabajo de Equipo Crónica, en el que la utilidad política inmediata pasaba a un segundo término, para subrayar el valor autónomo de la experiencia artística, de la experiencia estética, que, en la medida en que son autónomas pueden ser ambivalentes, pueden funcionar en un sentido o en otro desde el punto de vista de las reacciones frente al régimen político. Esa ambivalencia es precisamente algo que se consigue por medio del *distanciamiento*. En un principio –y eso se ve en las primeras obras de Equipo Crónica, hasta los 70 aproximadamente–, el *distanciamiento* tiende a entenderse en el sentido de Brecht de la *Sachlichkeit* alemana de los años 20 y 30: el artista no entra a emitir un juicio. Pero pronto aprendieron a tratar de usar la *provocación* como un medio de *distanciamiento*; en ese caso, la *provocación* es 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 que el *distanciamiento* trata de desencadenar; no lo hace eliminando la emoción, sino a partir de una emoción fuerte, pero objetivada y determinada culturalmente. Por eso, en principio, en el caso de *Las Meninas* es el mito de Velázquez lo que funciona y el mito de Velázquez, conforme los artistas van aproximándose a él, se convierte en una entidad cultural cada vez más poderosa, más grande, y precisamente por eso con cada vez mayor ambivalencia. Por una parte, es innegable que Velázquez representaba una especie de españolidad esencial –que evidentemente formaba parte de la ideología del franquismo– mientras que, por otra parte, Velázquez, precisamente por su objetividad, preconiza una especie de *Sachlichkeit*, algo parecido a el *distanciamiento* de los alemanes de los años 20 y 30; y es más, se constituye casi en el maestro supremo de esa *Sachlichkeit*.

Quería que precisaras el concepto de “resemantización” de *Las Meninas* respecto a la ideología franquista.

Sí, se trataba, de algún modo, de arrancar del contexto de la ideología franquista ese mito de Velázquez.

¿Cuál fue, en el momento en el que estabais revisando lenguajes conceptuales, el impacto de Sartre?

Sartre estaba ahí, estaba en el fondo, y todo el mundo conocía a Sartre: salía en los periódicos y se había convertido casi en un tópico; no hacía falta leerlo, la verdad es que las obras recientes de Sartre no las había leído Equipo Crónica, creo, ni yo tampoco –yo leí las obras clásicas y más bien las obras literarias, las novelas, el primer libro suyo, *L’Être et le Néant*–. Pero Sartre formaba parte de un pensamiento que no nos convenía y del que tratábamos de alejarnos, que tratábamos de superar, precisamente porque nos parecía que era demasiado simple y que no entendía la complejidad del mundo de la cultura y de las relaciones culturales.

¿Y con relación a la utopía?

Nos parecía que era un hombre que estaba demasiado directamente entregado a una visión heroica de la utopía que nos parecía puramente consoladora y que ya no tenía ninguna posibilidad de tener eficacia histórica en los años 60 y 70.

Siempre hablaron, Solbes y Valdés, de las experimentaciones semióticas de Saussure... tú también haces referencias a ello...

Si, eso venía más bien de mi parte, creo, porque yo estaba muy interesado por la semiótica en ese momento y me interesaba la lingüística. Participé, en el año 73 creo que fue, en el primer congreso internacional de semiótica en Milán, y publicaba algunos artículos en revistas semióticas, en *Versus*, la revista que dirigía Umberto Eco en esos años, y en una revista napolitana, que se llamaba *Opcit*, que era una revista semiótica también; tenía interés por la teoría del significado, como me gustaba llamarla a mí, pues no me gustaba el término semiótica, porque se habían apoderado de él los enfoques estructuralistas, y yo era bastante antiestructuralista.

¿Por qué?

Porque en ese momento me interesaba la historia; el estructuralismo rechazaba la historia, y yo lo que quería era comprender la historia. El estructuralismo me interesaba porque tocaba una cuestión que me parecía central para entender la vida de la cultura: cómo se desarrolla la cultura, que es la cuestión del significado; pero lo tocaba y al mismo tiempo eliminaba aquello que hacía que la cuestión del significado fuera interesante para mí, que era su evolución histórica: cómo surge, cómo evoluciona el significado, cómo evolucionan los significados culturales; esa es una pregunta que requiere respuestas históricas y la eliminación de la historia por parte del estructuralismo no satisfacía esa curiosidad mía.

¿En qué medida *Las Meninas* contribuyeron a crear la atmósfera surrealista de la que hablabas, y que envuelve las obras más características del ciclo *La Recuperación*?

Había un interés del Equipo Crónica, y yo creo que más marcadamente por parte de Solbes, por el surrealismo, desde Buñuel –que era quizá el autor que caía más próximo a los intereses de Equipo Crónica o a los intereses míos– hasta Tanguy, por ejemplo. Por no hablar de la presencia constante de Dalí, que en ese momento estaba completamente asociado con el franquismo –con lo cual también el surrealismo se presentaba como un fenómeno complejo, ambiguo y ambivalente–. Respecto a ese interés por el surrealismo, debo decir que yo lo miraba con una cierta prevención, con mayor prevención que Solbes o que Valdés. En el cuadro de Velázquez de *Las Meninas* hay muchos enigmas, muchos enigmas de interpretación, es decir, hay muchas preguntas que nadie ha sabido responder: ¿qué tipo de cuadro es? ¿es un retrato? ¿no es un retrato? ¿con qué intención se pintó? ¿por qué un cuadro tan grande? ¿por qué lo tenía el rey en su apartamento? ¿qué representa finalmente el cuadro? Ese tipo de preguntas le dan un aspecto misterioso, que hace que, efectivamente, *Las Meninas* se prestaran bastante a ese tipo de juego de buscar ese efecto de lo enigmático, de lo sorprendente, que asociamos con el surrealismo y que era el aspecto del surrealismo que más le interesaba a Solbes.

¿Tú crees que el cuadro de *Las Meninas* desempeñó un papel relevante en las relaciones socioculturales de la época, de los años 70?

Yo creo que Velázquez ha estado presente en la cultura española moderna, siempre, y el cuadro, efectivamente, era el cuadro-emblema, de algún modo, de Velázquez, y yo creo que lo que intentaba decir Equipo Crónica se entendía bastante bien en el contexto de la época.

Solbes and Valdés regularly referred to Saussure's semantic experiments, and you have also referred to them.

Yes, that mainly came from me, if I remember correctly, as I was very interested in semiotics as well as linguistics at that time. In 1973, I took part in the first international congress on semiotics in Milan and published various articles in semiotic journals such as *Versus*, edited by Umberto Eco, and the Neapolitan journal *Opcit* which also focused on this subject. I was interested in the theory of meaning, as I liked to call it, as I was not fond of the term semiotic as it had been taken over by structuralist approaches and I was fairly anti-structuralist.

Why was that?

Because at that time I was interested in history, and structuralism rejected history when, in fact, I wanted to understand it. Structuralism interested me as it touched on a question that seemed to me central to an understanding of the life of culture and how culture develops, which is the question of meaning. However, it touched on it but also eliminated the element that made the question of meaning interesting to me, which was its historical evolution: how it arises, how meaning evolves, how cultural meanings evolve. This is a question that requires historical responses and structuralism's elimination of history did not satisfy my particular interest.

To what extent does *Las Meninas* contribute to creating what you were speaking of; that Surrealist atmosphere that envelops the most characteristic works in the *Recuperación* [Recovery] series?

Equipo Crónica and particularly Solbes were interested in Surrealism, from Buñuel (perhaps the creative figure whose interests were closest to Equipo's and to my own) to Tanguy, for example. We should also mention the constant presence of Dalí, who at that time was totally associated with the Franco regime, as a result of which Surrealism was also a complex, ambiguous and ambivalent phenomenon. With regard to this interest in Surrealism, I should say that I regarded it with a certain degree of suspicion, more so than Solbes or Valdés. There are numerous enigmas in Velázquez's *Las Meninas*, numerous mysteries of interpretation, questions that no-one has been able to answer. What type of painting is it? Is it a portrait? Is it not a portrait? What was the intention behind painting it? Why is it so big? Why did the king have it in his apartments? What does it ultimately represent? Questions of this sort endow it with an air of mystery and, as a result, *Las Meninas* lends itself to the type of game that looks for that effect of mystery or surprise that we associate with Surrealism and which was the aspect of Surrealism that most interested Solbes.

Do you think that *Las Meninas* played a role in socio-cultural relations at the time, in the 1970s?

I think that Velázquez has always been present in modern Spanish culture and this painting functioned as a symbol of him. I think that what Equipo Crónica was trying to say was pretty well understood in the context of the time.

I have conducted numerous interviews with Equipo Crónica but they have never involved much discussion on Velázquez, precisely because the meaning here is so evident, but much less so in other series.

No, many of their references are far more obscure but, as you say, the quotations from *Las Meninas* are very obvious, including the Surrealist aspect to which the original painting lends itself. I referred earlier to the historical interpretations of the painting, and from the art historical viewpoint of art history as well but in the aspect of the image itself – that vast, dark room which is the painter’s studio and which seems rather empty and overwhelming – there is something that lends itself considerably to the type of atmosphere that we associate with Buñuel’s films, for example.

My final question is on the continuity that we find between Equipo Crónica’s *Las Meninas* and Manolo Valdés’s *Las Meninas*. How do you see that?

I believe that Equipo Crónica’s *Las Meninas* had that element of alienation and also the political component which is not to be found in Valdés’s *Las Meninas*. There is a certain intent to alienate, an alienation that is never overcome, like a surprise that never ends. Clearly, however, in the present day and in contrast to Equipo’s work of the 1970s and 1980s, there is no intention to discuss a specific political-cultural context (at that time the Franco regime). Obviously there is also continuity, given that Solbes and Valdés revealed an image, and the power of that image extends beyond the life of Solbes and continues in Valdés’s painting. That image can be seen almost as a conventional logotype as it certainly continues and goes far beyond Valdés’s painting. Neither Valdés nor Equipo Crónica are the only artists to use that painting. It is an extremely powerful image which can, of course, be used outside the terrain of art, in advertising and numerous other fields of communication, for example...

Quizás por eso nunca –y fíjate que he hecho muchas entrevistas de Equipo Crónica–, nunca estuvimos hablando tanto de Velázquez, precisamente porque el significado aparecía tan evidente, cuando no lo era tanto en las otras series.

No, hay citas mucho más rebuscadas, pero las citas de *Las Meninas* son, efectivamente, muy obvias, incluyendo ese aspecto como surrealista al que se presta el cuadro. Antes me he referido a las interpretaciones históricas del cuadro y desde el punto de vista de la historia del arte, pero también, en el aspecto mismo de la imagen –en esa sala tan grande y tan oscura que es el taller del pintor, como un poco vacía, que tiene algo de sobrecogedor– hay algo que se presta mucho a ese tipo de atmósfera que se asocia con las películas de Buñuel, por ejemplo.

La última pregunta es sobre esa especie de continuidad entre *Las Meninas* de Equipo Crónica y *Las Meninas* de Manolo Valdés ¿cómo la percibes?

Bueno, yo creo que en *Las Meninas* de Equipo Crónica había ese componente de extrañamiento, y ese componente político que no está en *Las Meninas* de Valdés. Hay una cierta intención de extrañamiento, es como un extrañamiento que no acaba de agotarse nunca, como una sorpresa que no acaba de agotarse nunca; pero, evidentemente, no hay ahora –como la había en la pintura del Equipo Crónica de los años 70 y 80– la intención de hablar de un contexto político cultural concreto, que era entonces el del franquismo. Evidentemente hay una continuidad también, en la medida en que Valdés y Solbes descubrieron una imagen y la potencia de esa imagen traspasa la vida de Solbes y continúa también en la pintura de Valdés. Esa imagen puede verse casi como un logotipo convencional, pues es seguro que traspasa y va mucho más allá de lo que es la pintura de Valdés. No es Valdés el único, ni los del Equipo Crónica son los únicos artistas que usan esa imagen. Es una imagen muy poderosa, que, por supuesto, se puede usar fuera del campo del arte, en publicidad y en muchos otros campos comunicativos...

OBRAS





L A R E C U P E R A C I Ó N : 1 9 6 7 - 1 9 6 9

Equipo Crónica presentaba así esta serie: “Con *La recuperación* iniciamos otra etapa que ofrece características que la diferencian del período anterior. El sentido narrativo que tenían uno a unos los cuadros del 64-66 es desarrollado en los años siguientes. Ahora es el conjunto el que configura la narración. Empezamos a realizar “series” de cuadros y titulamos estas series. *La recuperación* es el nombre que damos al grupo de obras hechas durante los años 67 al 69.

Características de la serie:

1. Utilización de imágenes de la “High culture”, con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII –lo que vagamente se denomina *pintura clásica*– y de los “mass-media”.
2. Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.).
3. La estructura formal de los cuadros es lógica e incluso tradicional. Son “composiciones” según las normas académicas.
4. La temática pierde frontalidad. Los “asuntos”, aún siendo más concretos, más “nacionales”, se abordan de manera lateral y metafórica.
5. Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son “manejadas” (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta.
6. El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea.
7. Las imágenes siguen siendo tratadas con procedimientos de tintas planas, aunque más detalladas. La gama de color es más variada y el soporte es ya tela.
8. En el año 68 realizamos los primeros múltiples en cartón piedra policromados. Es un intento de conectar con la artesanía fallera del “nino” y sus connotaciones críticas”.

Algunas de las obras de esta serie participaron en exposiciones con marcado sesgo subversivo (que, en cierta manera, anticipaban los acontecimientos de Mayo del 68), como el *XVIII Salon de la Jeune Peinture o Le Monde en Question* de 1967. El texto del catálogo de esta última avisaba al espectador: “El término *contestación* presupone la creación de lazos complejos entre el hombre y el mundo (...), se fundamenta sobre una experiencia de la temporalidad que le aleja de los juegos irresponsables del formalismo y le hace rechazar la fácil adecuación del arte y del mundo”.

Cuando estas obras se expusieron en la Galería Val i 30 de Valencia iban acompañadas en el montaje por unos objetos tridimensionales a los que se denominó “muñecos”. A finales de 1968, Equipo Crónica trasladó las imágenes protagonistas de sus lienzos a otro tipo de soporte, creando figuras de cartón-piedra realizadas con los mismos procedimientos (creación de moldes) que utilizaban los artistas falleros en Valencia. Estos objetos (a medio camino entre la escultura y el múltiple) fueron realizados en tiradas de cincuenta ejemplares, pero no parece del todo apropiado llamarlos “múltiples”, ya que en cada uno de ellos el objeto recibía un tratamiento pictórico distinto.



T H E R E C O V E R Y : 1 9 6 7 - 1 9 6 9

Equipo Crónica presented this series in the following manner: “With *La recuperación* (The Recovery) we started another phase whose characteristics differentiate it from the previous period. The narrative sense that characterised some of the paintings of 1964-66 was developed over the following years. Now it is the group that configures the narrative. We started to make ‘series’ of paintings and to give the series names. *La recuperación* is the name we gave to the group of works created from 1967 to 1969.

Characteristics of the series:

1. The use of images from ‘High Culture’ with a preference for 17th- and 18th-century Spanish painting – what is vaguely referred to as *classical painting* – together with images from the ‘mass media’.
2. The use of mechanisms of confrontation of images (de-contextualisations, anachronisms, illogical collages, etc).
3. The formal structure of the paintings is logical, even traditional. They are ‘compositions’ that follow academic rules.
4. The subject-matter loses frontality. The ‘subjects’, while still being more concrete and more ‘national’, are tackled in a lateral and metaphorical manner.
5. Works by Velázquez, El Greco, Goya, etc are ‘manipulated’ (not criticised) for the specific cultural, social and political implications that they imply.
6. The procedure of parables aims to satirise and de-mystify aspects of our contemporary history.
7. The images are still treated with the technique of flat inks although with more detail. The colour range is more varied and they are now on canvas.
8. In 1968 we created the first multiples in polychrome *papier mâché*. This was an attempt to link up with the Valencian craft tradition of the *ninot* and its critical connotations.”

Some of the works from this series were shown in exhibitions of a markedly critical slant (which, to some extent, anticipated the events of May ‘68), such as the *XVIII Salon de la Jeune Peinture* or *Le Monde en Question* of 1967). The catalogue text informed the visitor: “The term *response* presupposes the creation of complex links between man and the world [...], it is based on an experience of time which shifts it away from the irresponsible games of formalism and makes it reject the facile approximation of art and the world”.

When these works were exhibited in Galería Val i 30 in Valencia they were accompanied in the installation by various three-dimensional objects described as “dolls”. In late 1968, Equipo Crónica transferred the principal images from their canvases to other types of supports, creating *papier mâché* figures made with the same techniques (moulds) used by the Valencian artists who made the giant figures for local fiestas. These objects (half-way between sculpture and multiple) were made in editions of 50, but it does not seem entirely appropriate to speak of “multiples”, given that each of them was painted in a different way.

EL RECINTO I, 1969

Cat. 1

Serie: *La recuperación*, 1967-69

Acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cms.

Colección Fernando Saludes y M^ª Rosa García

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30

Bibliografía: Bozal, V., 1977, pág. 226; Cummings Suárez, K., 1990, pág. 28, reproducido en blanco y negro, pág. 10; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 90; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 33; Marín, R., 1981, págs. 259-260; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 44

En este cuadro se constata una concatenación de inversiones. En primer lugar, Equipo Crónica ha privilegiado el espacio de *Las Meninas*, pero lo ha invertido, eliminando a casi todos los personajes, excepto a José Nieto Velázquez, aposentador de Palacio.

A la Infanta Margarita de Austria, símbolo de la realeza y de la sociedad del siglo XVII, la ha sustituido una lavadora, producto trivial de la sociedad de consumo.

La disolución de la pincelada y la delicadeza de los tonos han dado paso a las tintas planas más compactas y se han eliminado las curvas en "ese" para poner de realce las líneas rectas y la geometría, más a juego con el objeto de consumo, borrando así ciertas características velazqueñas, como la delicadeza o el componente barroco.

Los artistas valencianos hacen alarde de la misma desenvoltura al colocar en el electrodoméstico la cruz de la Orden de Caballería de Santiago, aludiendo al objeto avalado por una marca o una firma que cotizan en el campo social o en el cultural.

THE ENCLOSURE I, 1969

Cat. 1

Series: *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Acrylic on canvas, 100 x 90 cms.

Fernando Saludes and María Rosa García Collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970

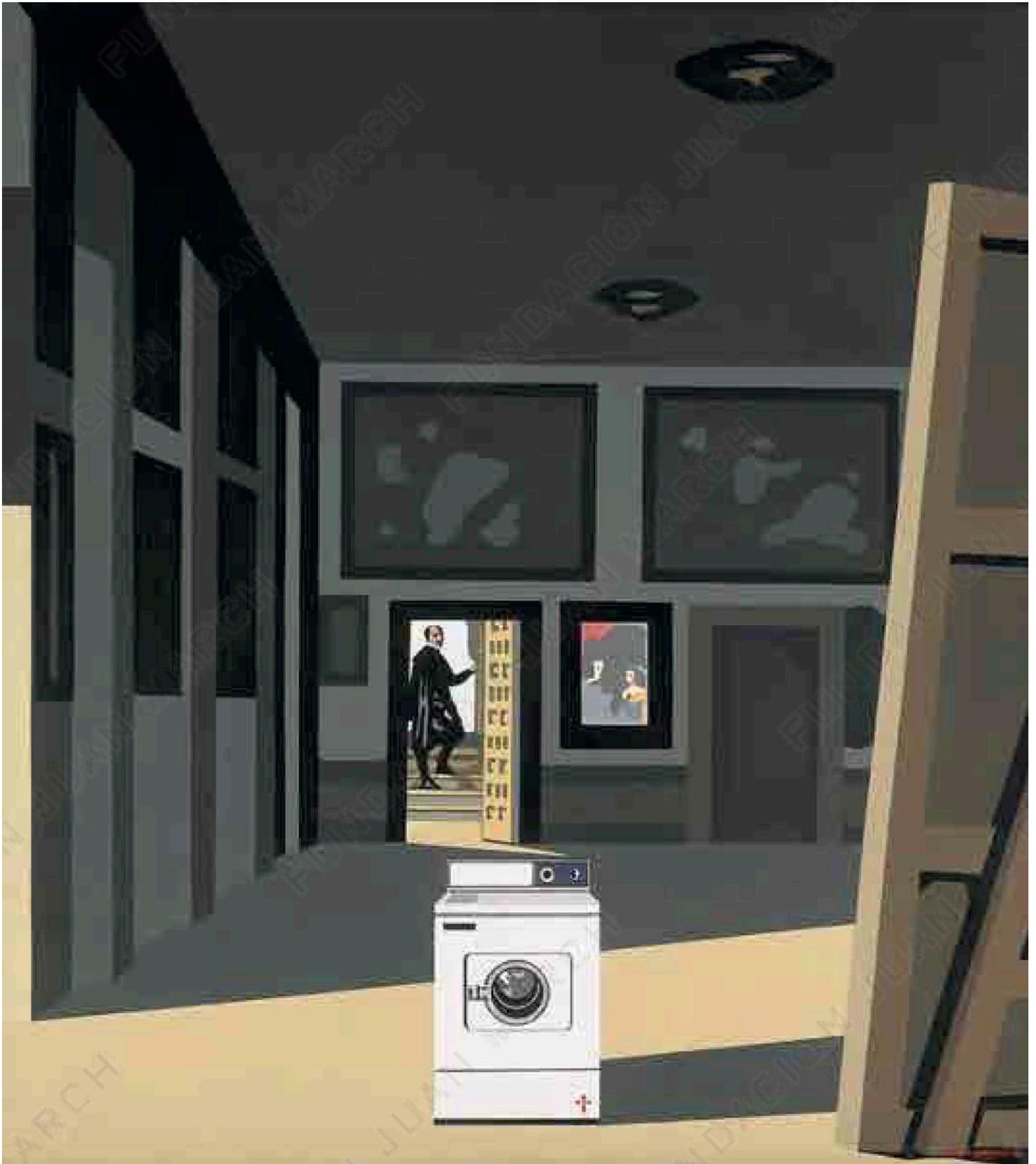
Bibliography: Bozal 1977, p. 226; Cummings Suárez 1990, p. 28, repr. in b/w, p. 10; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 90; Llorens 1972, repr. in b/w, p. 33; Marín 1981, pp. 259-260; Marín 2002, repr. in colour, p. 44

This painting reveals a series of inversions. Firstly, Equipo Crónica focus on the space in *Las Meninas*, but inverts it, eliminating almost all the figures except José Nieto Velázquez, the queen's Chamberlain.

The Infanta Margarita of Austria, symbol of royalty and of 17th-century society, has been replaced by a washing-machine, a trivial product of consumer culture.

The use of dissolved brushstrokes and delicate tones has given way to more compact, flat areas of ink, while the "s"-shaped curves have been eliminated in order to emphasise straight lines and geometry, more in line with the consumer object and thus erasing certain characteristics typical of Velázquez such as delicacy or the Baroque element.

Equipo Crónica display the same boldness in adding the cross of the Order of Santiago on the electrical goods, referring to the value placed on the brand-name of consumer objects or to a highly-prized signature within a social or cultural context.



Cat. 1

PUESTA DE LARGO, 1969

Cat. 2

Serie: *La recuperación*, 1967-69

Acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cms.

Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 94; Marín, R., 1981, pág. 269; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 47

Esta tela revisita uno de los cuadros de Velázquez, *La infanta Margarita*, destacando la presencia de la infanta, que aparece al revés. Equipo Crónica ha centrado de nuevo la figura, recortándola para insertarla en un cuadrado en lugar de en un espacio interior, que le otorgaba prestancia, en un juego de horizontales y verticales. Ya no se trata tanto de un retrato convencional, sino de una escena que parece a la vez exterior por las nubes de tebeo e interior por el drapeado, provocando cierta ambigüedad.

Ya empiezan a asomar ciertos temas trabajados anteriormente; por ejemplo, las costumbres aludidas en lienzos del período inicial como *Alta sociedad* o *La bandeja* (ambos de 1966).

La transformación de las transparencias y brillanteces en tintas planas proporciona un efecto de "solidificación" del personaje, al que hacen más compacto, como de cartón, y convierten a la niña en objeto sometido a las normas sociales de la alta sociedad, como la puesta de largo.

COMING OUT IN SOCIETY, 1969

Cat. 2

Series: *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Acrylic on canvas, 100 x 90 cms.

Private collection

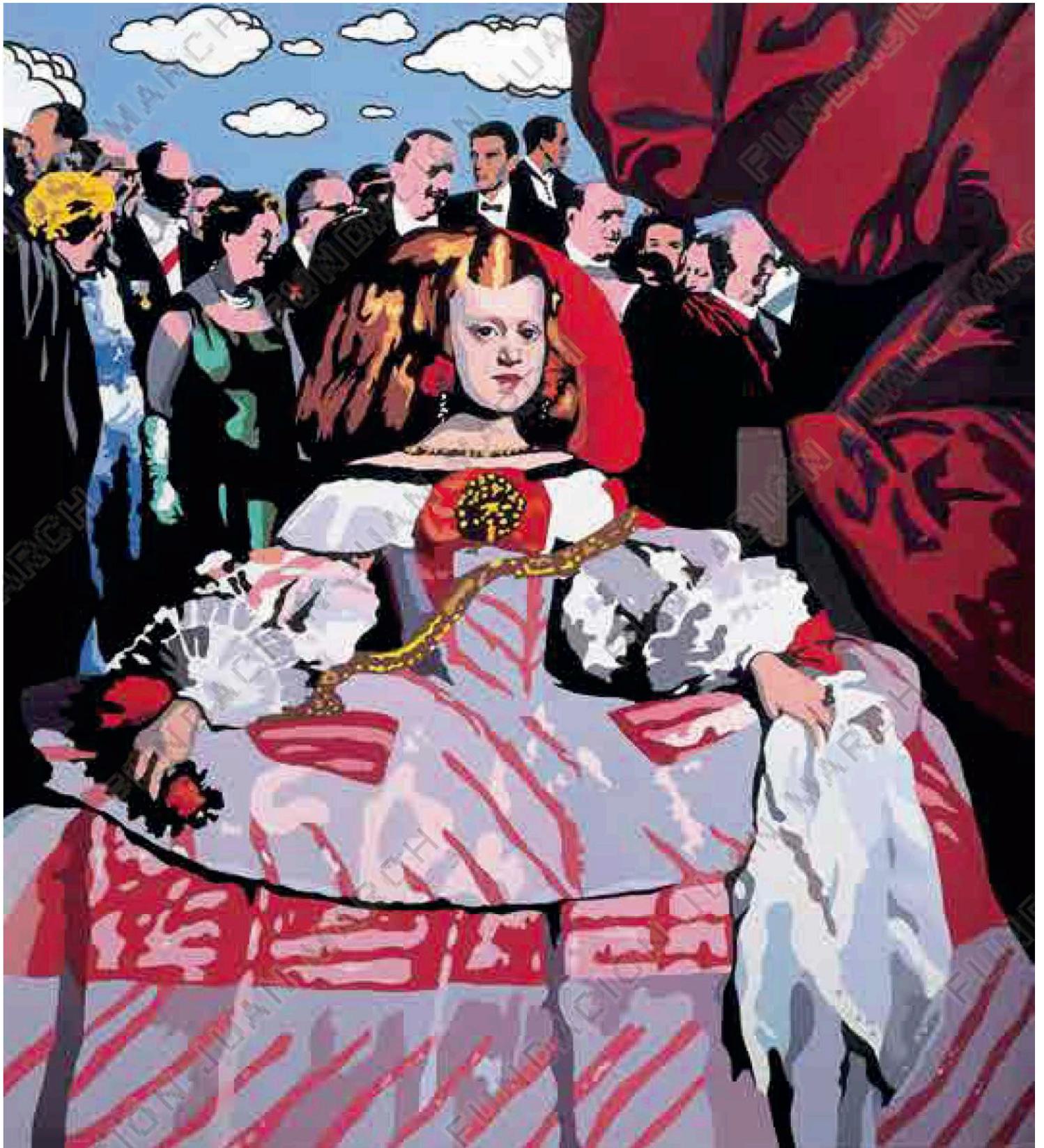
Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 94; Marín 1981, p. 269; Marín 2002, repr. in colour, p. 47

This canvas looks back to one of Velázquez's paintings, the portrait of the *Infanta Margarita*. It emphasises the presence of the Infanta, who appears in reverse. Equipo Crónica has again focused on the figure, silhouetting it in order to insert it in a grid instead of the original interior space, which gave it its tone of distinction, in a play of horizontals and verticals. This is no longer a conventional portrait but rather a scene that seems both exterior –due to the comic-book clouds– and interior due to the drapery. The result is a certain ambiguity.

Various themes previously treated by the artists begin to appear, for example, the habits or customs referred to in canvases of the early period such as *Alta sociedad* (High Society) and *La bandeja* (The Tray) (both 1966).

The transformation of the original transparent painterly effects and highlights into flat planes creates a "solidification" of the figure, which seems more compact, like cardboard. The young girl becomes an object subject to the social norms of upper-class society, for example the coming-out ceremony.



Cat. 2

LAS MENINAS EN EL CHALET, 1969

Cat. 3

Serie: *La recuperación*, 1967-69

Acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cms.

Fundación Chirivella Soriano, Comunidad Valenciana.

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30

Bibliografía: Bozal, V., 1981; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 94; Kesser, C., 1981, pág. 45; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 29; Marín, R., 1981, págs. 259, 268; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 45

El título de *Las Meninas en el chalet* enlaza dos referencias temporales distintas: mediados del siglo XVII y mediados del siglo XX, momento en que surge el fenómeno turístico y se pone de moda el chalet para veranear.

El espacio exterior de esta representación corresponde a un anuncio publicitario de la tienda valenciana "Hogar Completo", especializada en sillones, mecedoras y tumbonas plegables de verano. Solbes y Valdés retoman con cierta fidelidad la composición del anuncio, pero modifican los colores, atribuyendo más importancia a los tonos cálidos y a las líneas geométricas.

Por otra parte, introducen a algunos protagonistas del cuadro de referencia, manipulando sus proporciones y adecuándolos a una escena veraniega. El espectador está presenciando el proceso narrativo de Equipo Crónica.

LAS MENINAS IN THE CHALET, 1969

Cat. 3

Series: *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Acrylic on canvas, 100 x 90 cms.

Fundación Chirivella Soriano, Comunidad Valenciana.

Exhibitions: Valencia; Galería Val i 30, 1970

Bibliography: Bozal 1981; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 94; Kesser 1981, p. 45; Llorens 1972, repr. in b/w, p. 29; Marín 1981, pp. 259, 268; Marín 2002, repr. in colour, p. 45

The title *Las Meninas en el chalet* (Las Meninas in the Chalet) associates two different time periods: the mid-17th century and the mid-20th century. The latter period saw the rise of tourism in Spain, while the detached house or *chalet* became fashionable for summer holidays.

The exterior space depicted here is taken from an advertisement for the Valencian shop *Hogar Completo* which specialised in armchairs, rocking-chairs and folding loungers. Solbes and Valdés borrowed the composition of the advertisement fairly closely but modified the colours, giving more emphasis to warm tones and geometrical lines.

In addition, they introduced various figures from *Las Meninas*, manipulating their proportions and adapting them to this summer-holiday scene. This work offers an example of Equipo Crónica's approach to narrative.



Folleto publicitario que sirvió de inspiración para la obra *Las Meninas en el Chalet*, 1969.



Cat. 3

EL HUEVO DE PASCUA, 1968-69

Cat. 4

Serie: *La recuperación*, 1967-69

Pintura sobre cartón piedra, 105 x 70 x 45 cms.

50 versiones originales realizadas en el taller de Vicente Luna, Valencia

Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30; Cuenca, 1970, Sala Honda; Banyoles, 1972, Llotja del Tint; Saint-Etienne, Rennes, 1974, Maisons de la Culture; Pau, 1975, Musée des Beaux-Arts

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 9; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, págs. 97-99

Para acompañar la serie *La recuperación*, Solbes y Valdés realizaron 50 "múltiples" de cartón piedra. Para ellos era "un intento de conectar con la artesanía fallera del 'ninot' y sus connotaciones críticas". De hecho, existe un parentesco entre los lienzos de la serie y estas esculturas pintadas, quizás más evidente aún en *Puesta de largo*. El parentesco se manifiesta a dos niveles: por una parte, en el nivel formal, con esa "solidificación" de la imagen, virtual en el caso del lienzo, concreta en el caso del múltiple por la misma materia utilizada; por otra, en el nivel del contenido, ya que se trata de un retrato real. Ambos niveles están en interacción, pues el remitir la figura de *La reina Mariana de Austria* a un "ninot" de las Fallas comporta una carga crítica, relacionada con el poder y con la sociedad y la cultura, pero también con el tipo de producción que se encuentra a medias entre la artesanía y el arte.

Ya el propio título, que se eligió al final de la realización de la obra, refleja esta ironía, a la vez que contribuye a ella.

THE EASTER EGG, 1968-69

Cat. 4

Series: *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Paint on *papier mâché*, 105 x 70 x 45 cms.

50 original versions made in the studio of Vicente Luna, Valencia

Private collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970; Cuenca, , Sala Honda, 1970; Banyoles, Llotja del Tint, 1972; Saint-Etienne, Rheims, Maison de la Culture, 1974; Pau, Musée des Beaux-Arts, 1975

Bibliography: Dalmace 1988, p. 9; Dalmace 2001, repr. in colour, pp. 97-99

To accompany the series *La recuperación* (The Recovery), Solbes and Valdés made 50 "multiples" in *papier mâché*. For the artists this was "an attempt to connect with the craft tradition of the *ninot* and its critical connotations". In fact there is a similarity between the canvases from the series and these painted sculptures, possibly more evident in *Puesta de largo* (Coming Out in Society). This similarity is evident on two levels: on the one hand on a formal level with the "solidification" of the image, which is virtual in the case of the canvas and concrete in the case of the multiple due to the material used; on the other, on the level of the content, as this is a royal portrait. Both levels interact, as associating the figure of Queen Margaret of Austria with a *ninot* from the Valencian *Fallas* implies a critical element related to power and the socio-cultural ambit, but also with the manner of production, mid-way between craft and art.

The title itself, which was chosen after the work was completed, reflects this irony while also contributing to it.



Cat. 4

LAS MENINAS, 1970

Cat. 5

Relacionado con la serie *La recuperación*, 1967-69

Pintura sobre cartón piedra, 50 x 80 x 25 cms.

25 versiones originales

Colección particular

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, nº 4, pág. 133; 2001, págs. 148, 149, 150

Como ya anotamos al referirnos a los lienzos, para realizar este "múltiple" Solbes y Valdés eligieron ciertos componentes del lienzo velazqueño: la infanta, las meninas, Mari Bárbola, el perro y Velázquez.

Realizaron 25 soportes de cartón piedra, como *El huevo de Pascua*, respetando la composición de referencia. Sin embargo, según el tratamiento pictórico aplicado, estas esculturas ofrecen variaciones espaciales e incluso de volumen. Según los planos de color, ciertas piezas parecen más compactas y otras más alargadas.

Los préstamos de la abstracción geométrica –Piet Mondrian, Auguste Herbin– presentan toques de color que realzan las tintas negras y grises, a la vez que favorecen el encuentro de la pintura clásica y contemporánea, aplicado a la escultura.

LAS MENINAS, 1970

Cat. 5

Related to the series *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Painting over *papier mâché*, 50 x 80 x 25 cms.

25 original versions

Private Collection

Bibliography: Dalmace 1988, no. 4, p. 133; Dalmace 2001, pp. 148, 149, 150

As noted with regard to the related canvases, to create this "multiple", Solbes and Valdés selected certain elements from Velázquez's *Las Meninas* such as the Infanta, the *meninas*, Mari Bárbola, the dog, and the artist himself.

Equipo Crónica made 25 *papier mâché* figures, such as *El huevo de Pascua* (The Easter Egg), respecting Velázquez's original composition. Nonetheless, according to the pictorial treatment applied, these sculptures offer spatial and even volumetric variations. According to the handling of the colour planes, some versions seem more compact and others more elongated.

The borrowings from geometrical abstraction – Mondrian, Herbin – add touches of colour that highlight the black and grey inks while also encouraging an encounter between classical and contemporary painting as applied to sculpture.



Cat. 5

MENINA GRANDE, 1968

Cat. 6

Serie: *La recuperación*, 1967-69

Lápiz y tinta sobre papel cebolla, 29,5 x 20,8 cms.

Boceto para *El huevo de Pascua*, que se realizó en 50 versiones originales en el taller de Vicente Luna, Valencia
Colección Particular

Resulta interesante este dibujo a lápiz, que sintetiza la representación de *La reina Mariana de Austria* por las indicaciones de color relativas a esta figura. Resaltan los contrastes, la ironía de los pómulos rojos, la visibilidad del medallón, al que se le otorga relevancia y el pañuelo, que simboliza una de las tendencias artísticas contemporáneas. El dibujo de este pañuelo, a tinta, sumamente preciso en su remedo de la obra de Mondrian, revela el esmero con el que trabajaba Equipo Crónica.

LARGE MENINA, 1968

Cat. 6

Series, *La recuperación* (The Recovery), 1967-69

Pencil and ink on onion skin paper, 29.5 x 20.8 cms.

Preparatory sketch for *El huevo de Pascua* (The Easter Egg), realised in 50 original versions in the studio of Vicente Luna, Valencia
Private collection

This is an interesting pencil drawing which synthesises the representation of *Queen Margaret of Austria* through the colour indications relating to the figure. They emphasise the contrasts, the irony of the red cheeks, the visibility of the medallion, which becomes an important element, and the scarf, which symbolises one of the movements in modern art. The drawing of this scarf in ink is a precise copy of Mondrian's painting, indicating the care with which Equipo Crónica worked.





AUTOPSIA DE UN OFICIO: 1970-1971

Equipo Crónica subrayaba: “Tal y como queda indicado en el título de la serie, esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más amplio. De aquí hacia adelante este aspecto (el oficio como tema) subyace en nuestras obras posteriores. En unas ocasiones de forma patente y en otras más velado.

Características de la serie:

1. Esta vez el telón de fondo es de nuevo la pintura “clásica”, especialmente el cuadro *Las Meninas*.
2. En casi la totalidad de la serie hemos incluido nuestra propia imagen, como perteneciente a la acción que cada cuadro describe.
3. Empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera remiten al “surrealismo”.
4. Técnicamente seguimos utilizando el procedimiento de tintas planas. Incorporamos en ocasiones colores fluorescentes e imágenes de Walt Disney, ya que queremos conseguir una cierta atmósfera “Kitsch” en el tratamiento de Velázquez. Los formatos son grandes y medianos (200 x 200 y 120 x 90 cms.).
5. En el montaje que hacemos de esta serie en la galería Val i 30 de Valencia en el año 70, llenamos la exposición de figuras que representan al público mirando los cuadros (recortes de chapa pintada). Quisimos conseguir un cierto efecto de inversión de “roles”. Lo expuesto observa al espectador, irrumpiendo por medio de la imagen en el terreno que le es propio”.

“Con motivo de la presentación de esta serie en la Galería Val i 30 de Valencia, Solbes y Valdés dispusieron por la sala unos “espectadores” que eran, en realidad, retratos de ellos mismos y de sus amigos. Se trataba de unas figuras recortadas en madera que, diseminadas por la Galería, proporcionaban una sensación de ambigüedad basada en el desfase entre público real y público virtual. Unos años más tarde, en 1972, volverían a esta forma de “happening” durante los Encuentros Internacionales de Pamplona, al crear una serie de cien múltiples. Cada uno era un *espectador* virtual al mismo tiempo que un vigilante de los verdaderos espectadores. Cuando se colgó esta serie en la Sala Honda de Cuenca, se ubicó a cada uno de los múltiples *El espectador* visualizando el cuadro *El Perro* desde una perspectiva distinta (provocando con ello los mismos mecanismos de análisis utilizados por el Equipo Crónica en relación con las obras clásicas, aunque aplicados esta vez a sus propias obras)¹. Junto a alguno de estos espectadores se dispusieron también algunas esculturas de *4 hombres*, *3 mujeres* y *3 nenes hacen una familia* –llamada también *La familia de Carlos IV*–. La instalación del múltiple *El huevo de Pascua* a la izquierda de la obra *Tres Códigos* ponía de manifiesto las relaciones existentes entre ambas.

1. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica*, Catálogo razonado de la obra pintada, IVAM, Valencia, 2001, pág. 123.



AUTOPSY ON A PROFESSION: 1970-1971

According to Equipo Crónica: "As is indicated in the title of the series, this time our main theme was the very act of painting. It was an attempt to self-analyse the creative process itself and to include it within a wider discourse.

From here on this aspect (the profession as a subject) underpins our later works. On some occasions this is made patent while in others it is more hidden.

Characteristics of the series:

1. This time the backdrop is once again 'classical' painting, particularly *Las Meninas*.
2. In almost all the works in the series we have included our own image as belonging to the action that each work describes.
3. We consciously use associations of images which to some extent recall 'Surrealism'.
4. Technically we have continued to use the procedure of flat inks. On occasions we have incorporated fluorescent colours and images from Walt Disney, as we wished to create a certain 'kitsch' atmosphere in our treatment of Velázquez. The formats are large and medium (200 x 200 and 120 x 190 cms.).
5. In the installation of this series in Galería Val i 30 in Valencia in 1970 we filled the exhibition with figures that represented the public looking at the paintings (made from cut-out, painted plywood). We wished to achieve a certain effect of role reversal. The exhibited [figure] looks at the spectator bursting into its terrain by means of the image."

"On the occasion of the presentation of this series in Galería Val i 30 in Valencia, Solbes and Valdés arranged various 'spectators' around the room which were, in fact, portraits of themselves and their friends. These were figures made of cut-out wood which, arranged around the gallery, created a sense of ambiguity based on the disjunction between a real and a virtual public. Some years later, in 1972, they would return to this form of 'happening' during the *Encuentros* in Pamplona where they created a series of 100 multiples. Each one was a virtual spectator that simultaneously functioned as a guard watching the real spectators."

"When this series was hung in the Sala Honda in Cuenca, each of the *El espectador* (The Spectator) multiples looking at the painting *El perro* (The Dog) was positioned from a different viewpoint (giving rise to the same mechanisms of analysis used by Equipo Crónica in relation to classical works, although this time applied to their own)"¹. Arranged alongside some of these spectators were various sculptures of *Cuatro hombres, tres mujeres y tres nenes hacen una familia* (Four Men, Three Women and Three Kids Make a Family) – also known as the *La familia de Carlos IV* (Family of Charles IV). The installation of the multiple *El huevo de Pascua* (The Easter Egg) to the left of *Tres códigos* (Three Codes) made evident the relationship between the two.

1. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica, Catálogo razonado de la obra pintada* (Valencia: IVAM, 2001), p.123.

LA AMENAZA, 1970

Cat. 7

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 122 x 122 cms.

Dra. Traute Prinzessin zur Lippe

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro; Cuenca, 1970, Sala Honda; Wuppertal, Karlsruhe, 1970, Badischer Kunstverein; Berlín, Galería Poll, 1971; Hannover, 1979, Kunstverein, reproducido en blanco y negro; Valencia, 1989, IVAM, reproducido en color, pág. 179
Bibliografía: Catálogo de Sevilla, 1975, reproducido en blanco y negro; Dalmace, M., 1988, pág. 479; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 124; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 44; Llorens, T., 1974, reproducido en blanco y negro, pág. 21; Marín, R., reproducido en color, pág. 60; Pozas, 1978, pág. 82; Sager, P., 1979, reproducido en color, pág. 37; Sager, P., 1981, pág. 179

Este lienzo se relaciona con *El embalaje* (1969) y *El cajón de las sorpresas* (1970), aunque *El embalaje* forma parte de la serie *Guernica* (1969) mientras que *El cajón de las sorpresas* y *La amenaza* se integran en la serie *Autopsia de un oficio*. De hecho, los tres cuadros, a los cuales se podría añadir *El escarmiento*, conforman una mini-serie.

Todos ellos aluden a la doble función del arte –expresiva y social–, cuya problemática se apoya en la dualidad interior/exterior.

Como en otros cuadros, resulta conveniente reparar en el título. Aquí alude a la carga subversiva de los cuadros que se mandaban al extranjero para participar en exposiciones y difundir la imagen de una España más abierta.

En *El embalaje* también se hace referencia a la exportación cultural de la imagen subversiva de *Guernica*. En *El cajón de las sorpresas*, los personajes de *Las Meninas* aparecen en desorden, con tamaños distintos a los de referencia y salpicados por unas estrellas de Walt Disney que se escapan de la caja, rota a pesar del aviso "FRÁGIL".

Al ser sustituido José Nieto Velázquez por Mao, con el libro rojo, cunde la amenaza de la ideología de izquierdas en el palacio del poder. El choque entre este personaje emblemático del comunismo, el embalaje con la etiqueta de Equipo Crónica y la mirada ambigua de la menina interpela al espectador. ¿Se trata de exponer fuera del país un cuadro a pesar de su contenido de izquierdas, es decir, de mostrar fuera lo que se silencia dentro? ¿Se trata de mostrar que cualquier cuadro es potencialmente subversivo?

THE THREAT, 1970

Cat. 7

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 122 x 122 cms.

Dr. Traute Prinzessin zur Lippe

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w; Cuenca, Sala Honda, 1970; Wuppertal, Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1970; Berlin, Galería Poll, 1971; Hanover, Kunstverein, 1979, repr. in b/w; Valencia, IVAM, 1989, repr. in colour, p. 179

Bibliography: Catalogue, Seville 1975, repr. in b/w; Dalmace 1988, p. 479; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 124; Llorens 1972, repr. in b/w, p. 44; Llorens 1974, repr. in b/w, p. 21; Marín, repr. in colour, p. 60; Pozas 1978, p. 82; Sager 1979, repr. in colour, p. 37; Sager 1981, p. 179

This canvas can be related to *El embalaje* (The Package) (1969) and *El cajón de las sorpresas* (Jack-in-a-box) (1970), although *El embalaje* forms part of the series *Guernica 1969* while *El cajón de las sorpresas* and *La amenaza* (The Threat) are part of *Autopsia de un oficio*. In fact, the three paintings, to which we could add *El escarmiento* (The Lesson), make up a mini-series.

All refer to the double function of art – expressive and social – whose issues revolve around the interior/exterior dialectic.

As in other paintings, we should take note of the title. Here it refers to the subversive content within the works, which were sent abroad to take part in exhibitions and promote the image of a more open Spain.

El embalaje also refers to the cultural exportation of the subversive image of *Guernica*. In *El cajón de las sorpresas* the figures from *Las Meninas* appear disarranged and of different sizes to those in the original painting, dotted with Walt Disney-type stars which escape from the box, which is broken despite the warning "Fragile".

The replacement of the figure of José Nieto for that of Mao with his *Little Red Book* establishes the idea of left-wing ideology in the palace of power. The clash between this famous figure of Communism, the packing case with the Equipo Crónica label and the ambiguous gaze of the *menina* addresses itself to the viewer. Is this an attempt to show a painting, despite its left-wing content, in other words, to show outside what was silenced at home? Are the artists saying that any painting is potentially subversive?



Cat. 7

EL CAJÓN DE LAS SOPRESAS, 1970*

Cat. 8

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71
Acrílico sobre lienzo, 122 x 122 cms.
Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30; Cuenca, 1970, Sala Honda; Wuppertal, Karlsruhe, 1970, Badischer Kunstverein; Berlín, 1971, Galería Poll
Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 125; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro pág. 33; Marín, R., 1981, págs. 259-260

En esta variante se enjuicia la cuestión de la política cultural bajo el régimen franquista. Si *La amenaza* se estructuraba sobre un oximoron, este cuadro sintoniza más con el surrealismo, en parte gracias al título, *El cajón de las sorpresas*, y en parte debido al encuentro de dos imágenes de campos distintos: del volumen de la caja sólo se ha conservado una superficie de madera, cuya apertura sugiere profundidad por su contenido, los personajes de *Las Meninas*. Por la doble violencia sufrida –la caja está rota y los personajes desordenados– y por la fuga de las estrellitas de Walt Disney nos percatamos de que se trata de una obra de Equipo Crónica, metáfora de *El sublime acto de la creación*, así como del quehacer autobiográfico y de las dificultades para exponer que encuentran los artistas atrevidos en su lenguaje plástico. Esta narración y la *mise-en-abîme* del cuadro de referencia constituyen un discurso sobre la cultura oficial, sus propósitos y el papel de la censura, que vigila el contenido de las obras.

Al espectador le asaltan varias preguntas: ¿consideraba la censura subversivos estos códigos, que emparejan la osadía y el humor? ¿Podría ser polisémico el adjetivo “frágil”, al sugerir además la fragilidad de la subversión artística? ¿No está un lenguaje subversivo, en un contexto histórico determinado, condenado a perder su subversión?

JACK IN A BOX, 1970*

Cat. 8

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71
Acrylic on canvas, 122 x 122 cms.
Private collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970; Cuenca, Sala Honda, 1970; Wuppertal, Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1970; Berlin, Galería Poll, 1971
Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 125; Llorens 1972, repr. in b/w p. 33; Marín 1981, pp. 259-260

This variant looks at the issue of cultural strategy under the Franco regime. While *La amenaza* (The Threat) is based on an oxymoron, this painting has more connotations of Surrealism partly thanks to the title, *Jack in a box* and partly through the encounter between two images from different fields. The only surviving element from the box is a wooden structure whose opening refers to depth through its contents, the figures from *Las Meninas*. Given that it has been doubly disturbed – the broken box and the disordered figures – plus the Walt Disneyesque stars escaping from it, we realise that this is a work by Equipo Crónica, a metaphor of *The Sublime Act of Creation* as well as of the act of autobiography and the difficulties of exhibiting for artists who deployed a daring visual language. The painting's narration and the *mise en abîme* of the original reference painting construct a discourse on official culture, its ideas and the role of the censor who kept watch over the content of works.

The work inevitably provokes various questions on the part of the viewer: Did the censor consider these codes that link up audacity and humour to be subversive? Could the adjective “fragile” have multiple meanings, also suggesting the fragility of artistic subversion? Is a language that is subversive within a specific historical context bound to lose its subversive quality?



Cat. 8

EL PERRO, 1970

Cat. 9

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 122 x 100 cms.

Colección Arte Siglo XX. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro; Cuenca, 1970, Sala Honda; Rotterdam, 1974, reproducido en blanco y negro; París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, reproducido en blanco y negro; Valencia, Barcelona, Madrid, 1989, IVAM, Casa de la Caritat, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, reproducido en color, pág. 100; Alicante, Museo Municipal de Arte del Siglo XX, Colección permanente, reproducido en blanco y negro; Murcia, 1990, Palacio Almudí, reproducido en color; Madrid, 1994, Fundación Mapfre, reproducido pág. 155; Logroño, Sala Amos Salvador, Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava, 1994

Bibliografía: Catálogo de Sevilla, 1975, reproducido en blanco y negro; Bessière, B. Y C., 2000, págs. 205-207, reproducido en color en portada y pág. 204; Bonet Correa, A., 1981, reproducido en blanco y negro, pág. 20; Catálogo Equipo Crónica, 1976, reproducido en blanco y negro, pág. 12; Dalmace, M., 1988, pág. 480; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 129; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 44; Llorens, T., 1974, reproducido en blanco y negro, pág. 29; Marín, R., 1981, págs. 218, 231; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 61; Pozas, 1978, reproducido en blanco y negro, pág. 83

Llama la atención el desfase de escala del protagonista del lienzo. El perro ocupa una gran parte del espacio interior, cuya disposición ha sufrido cambios: la puerta se encuentra invertida, poniendo de relieve el desfase de escalas entre el animal y el aposentador. Por otra parte las paredes y el techo reducidos a meras geometrías ciegas y neutras le otorgan todavía más protagonismo y su presencia en medio del espacio niega el tema tan debatido del espejo y de lo que pueda reflejar, ya que lo oculta. Su sobredimensión revela el proceso artístico del paso de la pintura desdibujada a los planos fuertemente marcados propios del tebeo. Elementos acabados, como la Cruz de la Orden de Santiago, que lo relaciona con Velázquez, contrastan con otros más ambiguos: ¿zonas sin acabar o vueltas a pintar para borrar la imagen? La pintura blanca que se erige como un plano vertical niega la perspectiva cuando precisamente los listones de madera del suelo la valoran y las huellas de sangre no sólo remiten a la cruz de Santiago, sino que conectan con la noción de crimen. ¿Estarían perpetrando un crimen los pintores de brocha gorda con el cubo y los pinceles que gotean? ¿No se trata de la *Autopsia del oficio*?

Como ya se ha dicho más arriba, al exponer esta serie en la Sala Honda de Cuenca se situó a cada uno de esos espectadores virtuales mirando al cuadro *El Perro* desde una perspectiva distinta, con lo que aplicaban a su propia obra los mecanismos de análisis que ellos mismos habían utilizado para las obras clásicas.

THE DOG, 1970

Cat. 9

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71
Acrylic on canvas, 122 x 100 cms.

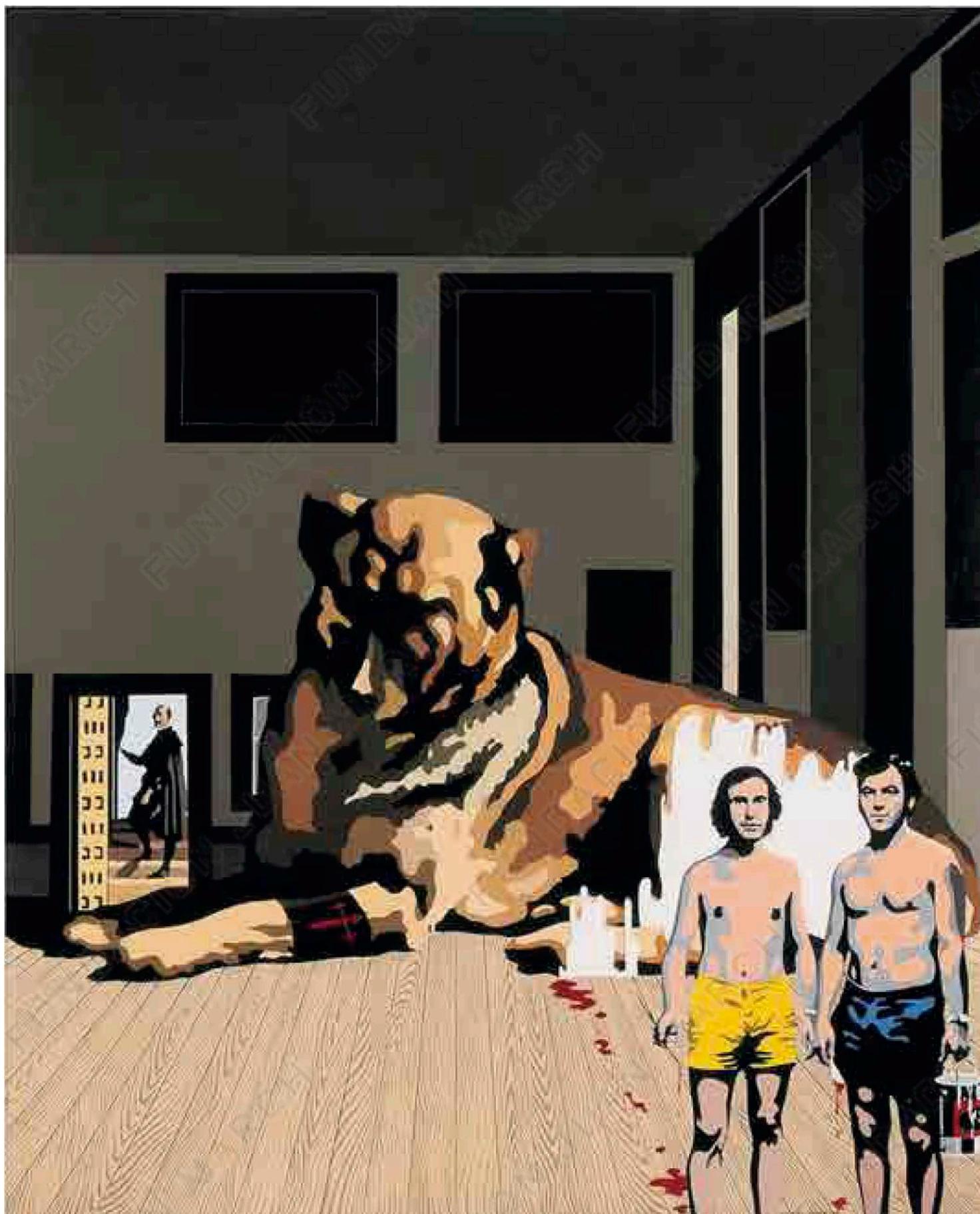
Colección Arte Siglo XX. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w; Cuenca, Sala Honda, 1970; Rotterdam, 1974, repr. in b/w; París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, repr. in b/w; Valencia, IVAM / Barcelona, Casa de la Caritat / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989, repr. in colour, p. 100; Alicante, Museo Municipal de Arte del Siglo XX, permanent collection, repr. in b/w; Murcia, Palacio Almudí, 1990, repr. in colour; Madrid, Fundación Mapfre, 1994, repr. p. 155; Logroño, Sala Amos Salvador, Vitoria; Museo de Bellas Artes de Álava, 1994

Bibliography: Catalogue, Seville 1975, repr. in b/w; Bessière 2000, pp. 205-7, repr. in colour on the cover and p. 204; Bonet Correa 1981, repr. in b/w, p. 20; Catalogue, Equipo Crónica 1976, repr. in b/w, p. 12; Dalmace 1988, p. 480; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 129; Llorens 1972, repr. in b/w, p. 44; Llorens 1974, repr. in b/w, p. 29; Marín 1981, pp. 218, 231; Marín 2002, repr. in colour, p. 61; Pozas 1978, repr. in b/w, p. 83

In this work the disjunction of scale of the main figure is striking. The dog occupies a large part of the interior space, whose layout has undergone changes: the doorway is now inverted, emphasising the disproportion of scale between the animal and the court chamberlain. In addition, the walls and ceiling are reduced to mere blind and neutral geometrical forms, giving the dog still further importance while his presence in the middle of the space denies the much-debated issue of the mirror and what it might reflect, as the dog hides it. The exaggerated size of the animal reveals the artistic process of the shift from sketched-out painting to strongly outlined planes characteristic of comics. Finished elements, such as the cross of the Order of Santiago, which relate the painting to Velázquez, contrast with other more ambiguous ones: are these unfinished areas or have they been over-painted in order to rub out the image? The white painting that stands up like a vertical plane denies the perspective exactly where the wooden strips of the floor emphasise it, while the traces of blood on the floor not only link up with the cross of Santiago but also suggest the idea of crime. Are the house-painters with the bucket and dripping brushes committing a crime? Is this not after all the *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession)?

As noted above, when this series was exhibited in the Sala Honda in Cuenca each of the virtual spectators was arranged looking at *El perro* (The Dog) from a different angle, through which Solbes and Valdés applied the mechanisms of analysis to their own work which they themselves had applied to classical works.



Cat. 9

LA SALITA, 1970

Cat. 10

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cms.

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro; Zaragoza, 1982; Madrid, 1985, Fundación Juan March; Zamora, 1987, Caja de Ahorros; Madrid, 1989, Fundación Juan March; Norwich, 1998, Sainsbury Center Visual

Bibliografía: Catálogo de Madrid, 1976, reproducido en blanco y negro, pág. 12; Bonet, J. M., 1971; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 137; Kesser, C., 1981, pág. 93; Marín, R., 1981, pág. 298; Marín, R., 2002 reproducido en color, pág. 63

Las Meninas se han trasladado de la sala palaciega de Felipe IV a una sala de la pequeña burguesía del siglo XX, concretamente de los años 70. Estamos en la sociedad de consumo y del ocio, como muestran los juguetes de playa, tan típicamente españoles, que remiten a los lacitos y al pelo de la infanta, enmarcándola en una composición triangular. Quienes velan por su educación ya no son el aposentador, la dueña o el guardadamas, sino los propios Solbes y Valdés que, con humor, se han autorrepresentado, en su condición de pintores, a modo de dobles de Velázquez, aunque sin llegar a ostentar la cruz como reconocimiento. Por otro lado, el hecho de pintar plantas, nueva componente del hogar español de aquellos años, altera irónicamente el papel del maestro, reduciéndolo al de un pintor de paisaje interior. Se construye así una metáfora sobre la relatividad del rol del artista y su reconocimiento.

Para vehicular la luz, Solbes y Valdés han manipulado también el espacio, valiéndose del sentido de las baldosas del suelo y sin respetar la perspectiva convencional. Se acumulan objetos *kitch* como muebles, algunos posters enmarcados sin discernimiento o la araña rosa que remite a la luz en la alfombra de la sala del fondo. Equipo Crónica ha trabajado con esmero lúcido y satírico cada uno de los detalles.

Todo este juego que han armado los artistas valencianos contribuye a una reflexión en torno a dos ejes: los nuevos hábitos de la burguesía –que, miméticamente y con mal gusto, intenta copiar el modo de vida de la alta sociedad– y el papel del artista en esta sociedad, puesto en relación con los maestros que ha tenido y con su propia práctica artística.

THE LITTLE ROOM, 1970

Cat. 10

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 200 x 200 cms.

Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March

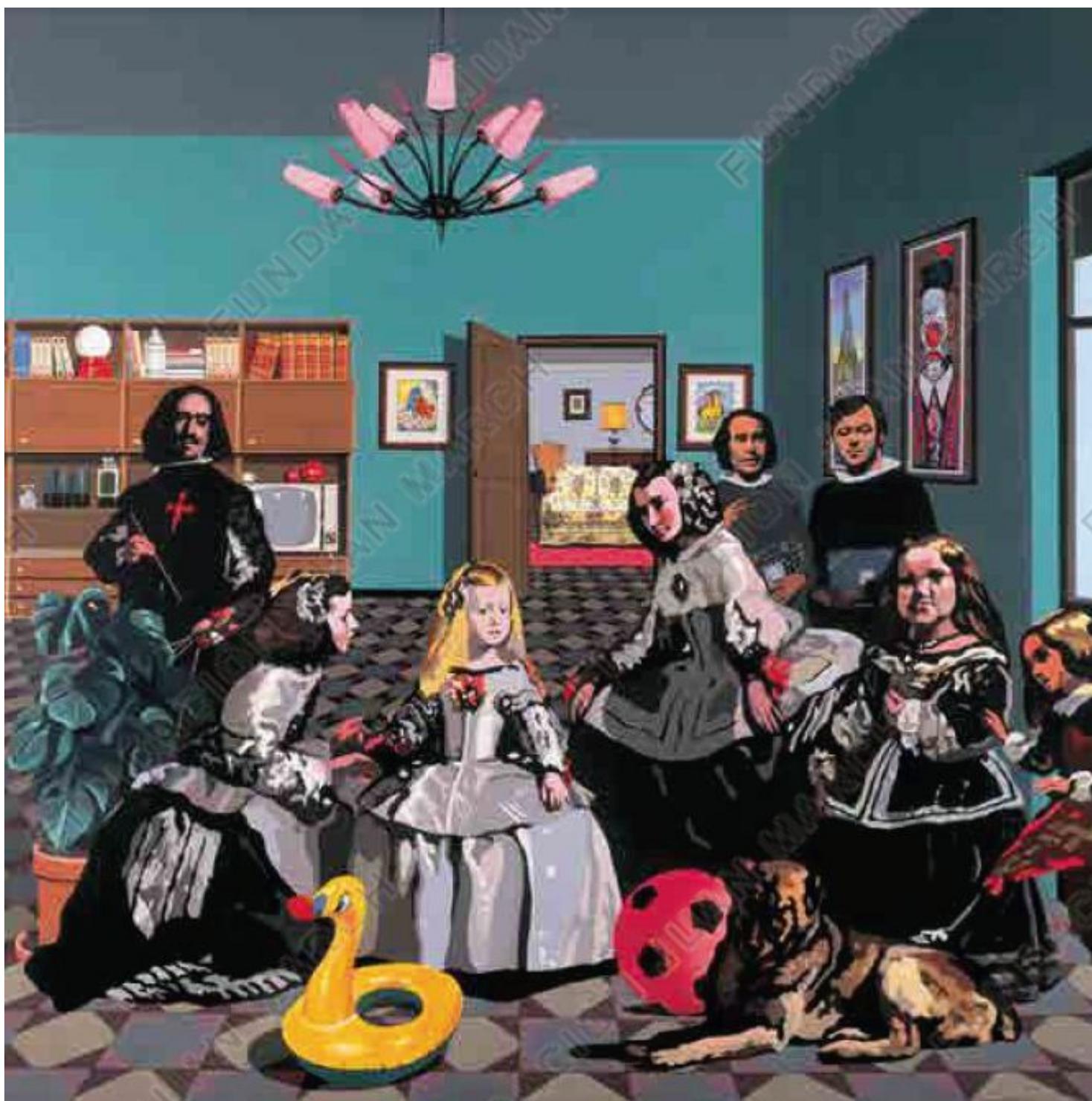
Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w; Zaragoza, 1982; Madrid, Fundación Juan March, 1985; Zamora, Caja de Ahorros, 1987; Madrid, Fundación Juan March, 1989; Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 1998

Bibliography: Catalogue, Madrid 1976, repr. in b/w, p. 12; Bonet 1971; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 137; Kesser 1981, p. 93; Marín 1981, p. 298; Marín 2002, repr. in colour, p. 63

Las Meninas has been moved from Philip IV's royal apartments to a lower middle-class room typical of the 1970s. We now find ourselves in the context of consumer society and the culture of leisure, as the typically Spanish beach toys indicate, leading our eye to the Infanta's bows and hair, framed in a triangular composition. Those looking after her upbringing are no longer the queen's chamberlain, the duenna or the ladies-in-waiting, but rather Solbes and Valdés, who have depicted themselves in a humorous tone as painters, in the manner of Velázquez's doubles although without awarding themselves the cross of Santiago. In addition, the inclusion of plants, a new element in Spanish homes at that period, ironically alters Velázquez's role, reducing him to a sort of interior landscape painter. The result is the construction of a metaphor on the relativity of the role of the artist and his public recognition.

In order to emphasise the light, Solbes and Valdés also manipulated the spatial setting, making use of the direction of the floor tiles while not respecting conventional perspective. Kitsch objects such as furniture fill the room and we see randomly framed posters and a pink chandelier that directs the light onto the rug in the room at the back. Equipo Crónica has paid careful attention to all the details, approached with a sense of playfulness and satire.

Overall, Solbes and Valdés's construction functions to present a reflection based on two axes: the new habits of the middle classes, who aim to copy the lifestyle of the upper classes but simply by imitation and with very little taste, and the role of the artist in this society, related here to the artistic masters that served it in the past and to Equipo's own pictorial practice.



Cat. 10

ÉRASE UNA VEZ UNA NIÑA ROJA Y GUALDA, 1971

Cat. 11

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 122 x 122 cms.

Colección particular

Exposiciones: Madrid, 1972, Galería Juana Mordó

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 138; Marín, R., 1981, reproducido en color, pág. 60;

Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 60

Equipo Crónica se ha deleitado con todo el abanico de tonalidades del negro al blanco, aplicado tanto a la arquitectura como a los personajes, con excepción de la protagonista, la "niña roja y gualda", en clara alusión a la bandera española. Esta dualidad cromática de colores "nacionales" recuerda *La cinta*, realizado en 1966, con fuerte impacto también en el rojo y amarillo. Por el contrario, en este cuadro la relevancia se encuentra en los tonos neutros, en sintonía con la obra de referencia. Más tarde, Solbes y Valdés tratarán también estos negros profundos, sumamente estéticos, como en *La cena* (1972). Aquí ponen de relieve a la infanta, pero también contribuyen a enfatizar el juego de rectas y de curvas, ahondando más en lo barroco.

ONCE UPON A TIME THERE WAS A GIRL IN RED AND YELLOW, 1971

Cat. 11

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 122 x 122 cms.

Private collection

Exhibitions: Madrid, Galería Juana Mordó, 1972

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 138; Marín 1981, repr. in colour, p. 60; Marín 2002, repr. in colour, p. 60

Equipo Crónica has here made full use of the entire range of tones offered by black and white, applied both to the architectural elements and to the figures, apart from the main figure, the "girl in red and yellow", in clear reference to the Spanish flag. This chromatic pairing of the "national" colours recalls *La cinta* (The Tape) of 1966, which also used the bold impact of red and yellow. In contrast, in the present work the importance lies in the neutral tone, in line with Velázquez's original painting. Later Solbes and Valdés would also make use of these beautiful dense black tones, as they did in *La cena* (The Dinner) (1972).

Here they act to create a focus on the Infanta, but they also emphasise the play of straight and curved lines, taking the reflection on the Baroque further.



Cat. 11

EL PEZ QUE SE MUERDE LA COLA, 1970*

Cat. 12

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 122 x 120 cms.

Colección particular, Valencia

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro; Cuenca, 1970, Sala Honda; Berlín, 1971, Galería Poll; Venecia, 1976, Pabellón Español de la Biennale di Venezia; Barcelona, 1976, Fundació Joan Miró
Bibliografía: Bonet, J. M., 1971; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 135; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 33; 1989, reproducido en color; Marín, R., 2002, reproducido en color p. 58

Equipo Crónica emplea aquí dos de sus procedimientos favoritos: los recortes –con los que consigue concentrar la atención del espectador sobre dos personajes femeninos, dos masculinos y Velázquez– y la *mise en abyme*, que se va articulando a través de tres pintores: Velázquez, Picasso y Equipo Crónica, y a través de referencias cruzadas. La *mise en abyme* más llamativa consiste en la inserción de la Infanta Margarita de Picasso (el cuadro del 14 de septiembre de 1957) en la referencia velazqueña, produciendo un fuerte contraste entre la desproporción de su cabeza y María Agustina Sarmiento. Otro factor provocativo reside en la confrontación de tiempos anacrónicos y en la inversión de roles: Velázquez está pintando, reinterpretando los planos picassianos sin pintar, mientras que la infanta de Picasso aparece ya acabada. La confrontación se extiende a los artistas valencianos, y en un doble sentido: se presentan, por una parte, como pintores de brocha gorda; por otra están sustituyendo a los reyes, con lo que se está planteando la relación entre cultura popular y la alta cultura. Visualmente se relaciona con *El perro*, y cada uno de los elementos remite a otro cuadro de la serie: el disco de vinilo lo relaciona con los juguetes de la nueva sociedad de consumo y de ocio de *La salita* y de *Érase una vez una niña roja y gualda*; la referencia picassiana lo vincula con *Tres códigos*...

Así se entienden todas las relaciones, explícitas e implícitas, que intervienen y se tramán en una serie, y que en ésta se orientan a cuestionar la validez de los lenguajes audaces en ruptura con lo convencional: su apropiación, primero, por los propios artistas y, después, por la cultura oficial, que los va recuperando.

THE FISH THAT BITES HIS TAIL, 1970*

Cat. 12

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 122 x 120 cms.

Private collection, Valencia

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w; Cuenca, Sala Honda, 1970; Berlon, Galería Poll, 1971; Venecia, Spanish Pavilion at the Biennale di Venezia, 1976; Barcelona, Fundació Joan Miró, 1976
Bibliography: Bonet 1971; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 135; Llorens 1972, repr. in b/w, p. 33; Llorens 1989, repr. in colour; Marín 2002, repr. In colour, p. 58

Equipo Crónica favoured the use of two procedures: cutting-out in order to focus the viewer's attention on two female figures, two male ones and Velázquez, and the *mise en abyme*, which is formulated through the use of three painters: Velázquez, Picasso and Equipo Crónica, and through interlinked references. The most notable *mise en abyme* is the insertion of the Infanta Margarita by Picasso (14.09.1957) into Velázquez's reference, resulting in a strong contrast between the disproportion of her head and that of María Agustina Sarmiento. Another provocative factor lies in the confrontation of anachronistic time periods and the use of role inversion: Velázquez is painting, re-interpreting unpainted, Picasso-like planes, while Picasso's Infanta is fully painted and complete. The confrontation extends to Solbes and Valdés, who have a double meaning, both house painters and standing in for the monarchs, thus located between popular and high culture. Visually they are related to *The Dog* in the same way that each of the elements relates to another painting from the *Autopsy on a Profession* series. The record is related to the toys of the new consumer and leisure society in *The Little Room* and *Once Upon a Time There Was a Girl in Red and Yellow*; while the reference to Picasso creates a link with *Three Codes*, etc.

The artists thus make comprehensible all the explicit and implicit references that are involved in and produce a series, specifically used here to question the validity of daring visual languages that break away from the conventional, their appropriation first by the artists themselves and secondly by the official culture that was reviving them.



Cat. 12

TRES CÓDIGOS, 1970*

Cat. 13

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 122 x 300 cms.

Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro

Bibliografía: Bonet, J. M., 1971; Dalmace, M., 1988, pág. 167; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 135; Kesser, C., 1981, pág. 93; Marín, R., 2002; Sager, P., 1981, pág. 179; Teyssedre, B. 1974, pág. 59

En la obra de Equipo Crónica, los títulos se caracterizan por su variedad: directos, alusivos, humorísticos, explícitos, siempre ofrecen una clave. Por su título sugestivo y su lenguaje formal, este cuadro funciona como un tríptico. Se plantea como una transgresión total, y en particular de formato. En lugar de tener como punto de partida el espacio velazqueño, adopta el picassiano apaisado (*Las Meninas* del 17 de agosto de 1957), cuya parte inferior sufre un nuevo recorte. Se conserva al Velázquez picassiano, dotándole de color, y a los protagonistas velazqueños. Por lo tanto, en *Tres códigos* convergen tres lecturas diversas del lienzo de referencia: la picassiana –revisitada por los pintores valencianos–, el pop y la de Lichtenstein con su trama peculiar. También conlleva tres elementos que parecen secundarios: los fragmentos tachados de *Guernica*, la revista *Hola* y la carpeta de los valencianos, tres lenguajes distintos, el de la alta cultura comprometida, el de los *mass-media* y el de la enseñanza tradicional. Trasladan el cuadro al siglo XX, y permiten caracterizar un contexto histórico determinado aludiendo a la violencia del franquismo, y, por ende, a la memoria colectiva, a la vida social despreocupada, y a la memoria individual.

Otros elementos desempeñan otra función, como las bisagras, “elemento virtualmente lógico pero carente de estética”, que están utilizadas como yuxtaposición y vínculo entre épocas y estilos, entre el referente y las citas que podríamos calificar de “variables” y “potenciales”¹. Forman parte de un proceso de reflexión sobre el “collage”, y suponen, por una parte, una continuidad formal y narrativa, y, por otra, una ruptura estilística.

Ya a partir de este cuadro se manifiesta claramente el paso de la “interplasticidad” a la “transplasticidad”, es decir, de las citas de distintos artistas a “pintar” las citas “a la manera de” otro artista.

¹ Michèle Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado de la obra pintada*. Valencia, 2001, IVAM, p.30.

THREE CODES, 1970*

Cat. 13

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 122 x 300 cms.

Private collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w Bibliography: Bonet, 1971; Dalmace, 1988, p.167; Dalmace, 2001, repr. in colour, p. 135; Kesser, 1981, p. 93; Marín, 2002 repr. in colour; Sager, 1981, p. 179; Teyssedre, 1974, p. 59

In Equipo Crónica's work the titles are characterised by their variety: direct, allusive, humorous, explicit, but always offering a key. Due to its thought-provoking title and formal language this painting functions as a triptych. It presents itself as completely transgressive, particularly with regard to format. Instead of taking Velázquez's space as its starting-point, it adopts Picasso's landscape format (*Las Meninas* 17.08.1957) whose lower part is again cut down. Picasso's Velázquez survives and is given added colour, as do Velázquez's figures. As a consequence, *Three Codes* unites three ways of reading the original reference work: Picasso's, as revisited by Solbes and Valdés, that of Pop Art, and that of Lichtenstein with his unique surface. It also involves three elements that seem to be secondary: the crossed-out pieces from *Guernica*, the magazine *Hola!* and the folder of the Valencian artists. Thus we have three different languages, compromised of high culture, mass media culture and that of traditional teaching. Together they take the painting into the 20th century and allow for a characterisation of a particular time context, referring to the violence of the Franco regime and thus to collective memory, unconcerned social life and individual memory.

Other elements play a different function, such as the hinges, “a virtually logical element but lacking in aesthetic, they are used as a juxtaposition and link between eras and styles, between the references and the quotations that we could describe as ‘variable’ and potential”¹. They form part of a process of reflection on the collage, assuming on the one hand a formal and narrative continuity and on the other a stylistic rupture.

This painting clearly reveals the transition from inter-plasticity to trans-plasticity, in other words from the use of quotations from different artists to the practice of painting quotations “in the manner of” another artist.

¹ Michèle Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo razonado de la obra pintada*. Valencia, 2001, IVAM, p.30.



Cat. 13

EL PINCEL MÁGICO, 1970

Cat. 14

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 100 x 122 cms.

Colección Fernando Saludes y M^º Rosa García

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro; Cuenca, 1970, Sala Honda; Berlín, 1971, Galería Poll; Segovia, 2004-2005, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, reproducido en color, p. 116
Bibliografía: Bonet, J. M., 1971; Dalmace, M., 1975, pág. 167; Dalmace, M., 1988, pág. 532; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 134; Marín, R., 1981, pág. 283; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 64

Por primera vez en su trayectoria, Equipo Crónica juega sobre la doble referencia *Las Meninas* de Velázquez/*Las Meninas* de Picasso, tema que volverá a tratar en *Crónica de transición* diez años más tarde.

Interviene aquí el pincel todopoderoso, que borra la imagen picassiana de 1957, para esbozar un paisaje de color tenue, con tratamiento naturalista, como indica la sombra de la herramienta. Al mismo tiempo dicho pincel, desproporcionado y de colores que armonizan con los dibujos animados, remite a motivos y maneras de Walt Disney.

En el cuadro se yuxtaponen un sentido humorístico –plasmado sobre todo en esa presencia de ambos artistas insertada en el cuadro a modo de tarjeta de identidad– y un sentido irónico –con la alusión al papel “mágico” del artista, representado metonímicamente por el pincel–. Solbes y Valdés rechazan la pintura de paisaje y al mismo tiempo reconsideran el concepto de demiurgo que se le solía atribuir al artista hasta después de mediados del siglo XX, incluso en el propio ámbito de las Escuelas de Bellas Artes.

THE MAGIC PAINTBRUSH, 1970

Cat. 14

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 100 x 122 cms.

Fernando Saludes and María Rosa García Collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w; Cuenca, Sala Honda, 1970; Berlin, Galerie Poll, 1971; Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004-5, repr. in colour, p. 116
Bibliography: Bonet 1971; Dalmace 1975, p. 167; Dalmace 1988, p. 532; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 134; Marín 1981, p. 283; Marín 2002, repr. in colour, p. 64

For the first time, Equipo Crónica plays on the double reference of Velázquez's *Las Meninas* and Picasso's *Las Meninas*, a theme Solbes and Valdés would return to in *Crónica de transición* (Chronicle of Transition) ten years later. Here the all-powerful paintbrush intervenes to rub out Picasso's image of 1957 and sketch in a pale and realistically rendered landscape, as the shadow of the brush indicates. At the same time, this exaggeratedly enlarged paintbrush with its cartoon colours suggests motifs and processes from the world of Walt Disney.

The painting combines a sense of humour – evident above all in the presence of both artists inserted into the composition in the manner of an identity card – and a sense of irony – with the allusion to the “magic” role of the artist, represented metonymically by the brush. Solbes and Valdés reject landscape painting and at the same time re-evaluate the concept of the demiurge which was traditionally assigned to the artist until the second half of the 20th century, even within the context of art schools.



Cat. 14

EL SUBLIME ACTO DE LA CREACIÓN, 1970*

Cat. 15

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cms.

Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1970, Galería Val i 30, reproducido en blanco y negro

Bibliografía: Catálogo de Madrid, 1976, reproducido en blanco y negro, pág. 12; Bonet, J. M., 1971; Dalmace, M., 1975, pág. 167; Dalmace, M., 1988, págs. 532-534; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 137; Kesser, C., 1981, págs. 92, 94; Marín, R., 1981, págs. 283, 297, 298; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 65

Si bien aquí no interviene el pincel, seguimos en la perspectiva del rechazo al artista demiurgo. El nudo de la narración se encuentra en el estudio valenciano de los pintores, en el cual han acumulado varios lienzos relativos a la práctica artística y los han dispuesto en las paredes: *El escarmiento*, *Un cuadro es una ficción*, los paneles de *Tres códigos*; también están representados los "muñecos" que han realizado hasta entonces: *El huevo de Pascua* y *Crónica negra*, *Cuatro hombres, tres mujeres y tres nenes hacen una familia* o *La familia de Carlos IV*, así como las herramientas propias de los artistas.

La reiteración de las imágenes velázquezianas, los numerosos planos rotos asociados a las curvas de los muñecos constituyen un espacio sumamente barroco por el cual transitan criaturas de Walt Disney. Se crean varias dicotomías: líneas rotas/curvas; blanco y negro reservados a las obras del equipo/colores pop a los artistas; ciertas herramientas y criaturas de Disney; representaciones planas de los lienzos y volúmenes de los múltiples; zonas sin acabar/detalles de la realidad cotidiana como el cigarrillo y el reloj.

Solbes y Valdés se han retratado con sumo humor: en bañador, como albañiles, como aparecían en *El perro*, bajo la mirada de Mickey Mouse, el Pato Donald y demás. Están inmersos en su quehacer y de su mente escapa una estela.

Una producción juiciosa con apariencias lúdicas que, con humor e ironía, cuestiona el acto "creador", llevando al espectador a reflexionar sobre varios tipos de creación, tanto la "clásica" y de encargo, como la producción artística más trivial y destinada al ocio o la comprometida con su entorno político-social.

THE SUBLIME ACT OF CREATION, 1970*

Cat. 15

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 200 x 200 cms.

Private collection

Exhibitions: Valencia, Galería Val i 30, 1970, repr. in b/w
Bibliography: Catalogue, Madrid 1976, repr. in b/w, p. 12; Bonet 1971; Dalmace 1975, p. 167; Dalmace 1988, pp. 532-4; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 137; Kesser 1981, pp. 92, 94; Marín 1981, pp. 283, 297, 298; Marín 2002, repr. in colour, p. 65

Although the brush does appear here, the painting continues with the theme of the rejection of the artist as demiurge. The narrative is set in the Valencian studio of the painters, where they have accumulated various canvases related to artistic practice and have hung them on the walls: *El escarmiento* (The Lesson), *Un cuadro es una ficción* (A Painting is a Fiction), and the panels from *Tres códigos* (Three Codes). In addition we see depictions of the "dolls" which they had produced up to this date, namely *El huevo de Pascua* (The Easter Egg) and *Crónica negra* (Black Chronicle), *Cuatro hombres, tres mujeres y tres nenes hacen una familia* (Four Men, Three Women and Three Kids Make a Family) or *La familia de Carlos IV* (Family of Charles IV), as well as tools of their artistic trade.

The repetition of Velázquez-like images and the numerous broken planes visually linked to the curves of the dolls create a notably Baroque space through which Walt Disney-like characters move. The result is to set up various dichotomies: broken lines / curves; black and white used for the works by Equipo / Pop colours for the artists; various implements and Disney characters; a flat representation for the canvases and a volumetric one for the multiples; unfinished areas/details from daily life such as the cigarette and clock.

Solbes and Valdés depict themselves with notable humour in swimming trunks as they appear in *El perro* (The Dog), beneath the gaze of Mickey Mouse, Donald Duck and the rest. The artists are immersed in their endeavours and a trail emerges from their mind.

This is a carefully thought-out composition of apparently playful appearance. Using humour and irony it questions the "creative" act, leading the viewer to reflect on various types of creation, including the "classical" and commissioned sort, the most trivial type of artistic creation destined for leisure use, and finally artistic creation committed to its socio-political context.



Cat. 15

SIN TÍTULO, 1970

Cat. 16

Serie: *Autopsia de un oficio*, 1970-71

Acrílico sobre lienzo, 101 x 125 cms.

Colección Amparo y Leopoldo Lapuerta, Houston, Texas

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 128

En este cuadro *La Reina Mariana de Austria* ha sido objeto de varias manipulaciones. A partir del lienzo de referencia, vertical con un retrato de pie, los artistas han realizado un lienzo apaisado, conservando el retrato en busto de la reina, al revés, para acentuar el acoso de la prensa. Se representa a numerosos reporteros y cámaras, que simbolizan otros tantos medios de comunicación a las órdenes del poder. Destacan sobremanera una luz artificial que emana de los planos blancos como en flashes y una complejidad visual y atormentada, que contrasta con lo estático de la actitud real, prestando barroquismo al conjunto.

UNTITLED, 1970

Cat. 16

Series: *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession), 1970-71

Acrylic on canvas, 101 x 125 cms.

Amparo and Leopoldo Lapuerta Collection, Houston, Texas

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 128

Here Velázquez's painting of *Queen Mariana of Austria* has been manipulated in various ways. Starting with Velázquez's canvas, which is vertical with the sitter standing, Solbes and Valdés create a horizontal-format canvas, conserving the portrait of the queen in bust-length but facing her the opposite way in order to emphasise the idea that she is besieged by the press. We see numerous reporters and cameramen who symbolise the mass media and the power structure. The artificial light is particularly emphasized, emanating from the white areas in the manner of camera flashes, while the painting is also characterised by a torturous visual complexity which contrasts with the static character of the royal figure who adds a sense of the Baroque to the overall composition.



Cat. 16



SERIGRAFÍAS SOBRE LIENZO, 1971

En 1971, Equipo Crónica realizó cuatro serigrafías sobre lienzo, al igual que otros artistas pop como Warhol, y habría que esperar a 1976, con la serie *La trama*, para que volvieran a utilizar dicho procedimiento asociado al acrílico. Obras de Velázquez como *Las Meninas* y *Felipe IV* se emparejan, así, precisamente con el pop. No se trata de una casualidad, sino de una convocación al distanciamiento.

Las serigrafías suelen funcionar como "mini-series". Cada "mini-serie" está relacionada, visual o conceptualmente, con otra: con un múltiple, con un cuadro o con una serie de cuadros, aunque puedan adquirir vida propia al margen de la obra pintada sobre tela. Cada una de las serigrafías presenta a un personaje aislado que, con excepción de la *Infanta*, se define por el lugar en el que se encuentra: *El salón*, *La escalera*, *La factoría* y *yo*.



S I L K S C R E E N S O N C A N V A S , 1 9 7 1

In 1971 Equipo Crónica produced four silkscreens on canvas in line with the work of other Pop artists such as Warhol. It was not until 1976, with the series *La trama* (The Mesh), that they returned to using this technique with acrylic. Works by Velázquez such as *Las Meninas* and *Philip IV* were directly associated with Pop Art. This was not by chance but rather from a desire to bring about a process of distancing.

The silkscreens functioned as mini-series. Each series is visually and conceptually related to another: to a multiple, a painting or a series of paintings, although they can function autonomously aside from the painted work on canvas.

Each silk screen depicts an isolated figure which, with the exception of *Infanta*, is defined by the location in which it is set: *El salón* (The Living Room), *La escalera* (The Staircase), *La factoría y yo* (The Factory and Me).

INTERIOR CON REGLA, 1971

Cat. 17

Estudio preparatorio para la realización de la carpeta de serigrafías *Composiciones*

Gouache sobre cartoncillo, 100 x 100 cms.

Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, n° 37, pág. 60.

Este gouache preliminar para una de las serigrafías de la serie *Composiciones* indaga ya en el óleo de *Las Meninas* de Picasso del 18 de septiembre de 1957. Equipo Crónica depura la escena de los numerosos planos picassianos y, al añadir un tiralíneas y una regla que convergen hacia Velázquez, no sólo enfatiza el doble filtro de referencia sino que mueve a una reflexión sobre la práctica artística y las normas convencionales, de las que es posible desviarse.

INTERIOR WITH RULER, 1971

Cat. 17

Preparatory study for the portfolio of silkscreens *Composiciones* (Compositions)

Gouache on card, 100 x 100 cms.

Collection Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Bibliography: Dalmace 1988, no. 37, p. 60

This preliminary gouache for one of the silkscreen prints in the series *Composiciones* focuses its attention on Picasso's oil *Las Meninas* of 18 September 1957. Equipo Crónica strip the scene of its numerous Picasso-like planes and by adding a ruling pen and a ruler whose lines converge towards Velázquez, not only emphasise the double referential filter but also offer a reflection on artistic practice and conventional norms, from which it is possible to depart.



Cat. 17

EL SALÓN, 1971

Cat. 18

Serigrafía sobre lienzo, 100 x 100 cms.

Colección particular

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 29, reproducido en color, nº28, pág. 51

La referencia visual al Pop se adecúa de forma coherente a una técnica pop: la serigrafía sobre lienzo desempeña un papel desmitificador. Cuestiona la ambigüedad de una "reproducción", concretamente de una reproducción sobre un soporte "noble", reservado habitualmente a una obra original. Por otra parte, las tintas mate serigráficas proponen una marcada intensidad de negros y grises para contrarrestar los colores vivos. Los mates contribuyen a crear un fuerte impacto y un fenómeno de retroceso y, por lo tanto de distanciamiento.

El salón reúne parejas: el interior de *Las Meninas* y el *Seated Figure* (1961) de Francis Bacon, aislado en un espacio ambiguo cuya geometrización en perspectiva modifica la sensación espacial; dos perros de Velázquez, el del cuadro de referencia y el de *El Cardenal Infante Don Fernando de Austria*; parejas de espacios y parejas de referencias a Velázquez, si recordamos las versiones de *El Papa Inocencio X* que realizó Bacon. Se proponen, por tanto, dos maneras de romper con lo convencional, la de Bacon, a partir de la distorsión y la de Equipo Crónica, a favor del distanciamiento.

THE LIVING ROOM, 1971

Cat. 18

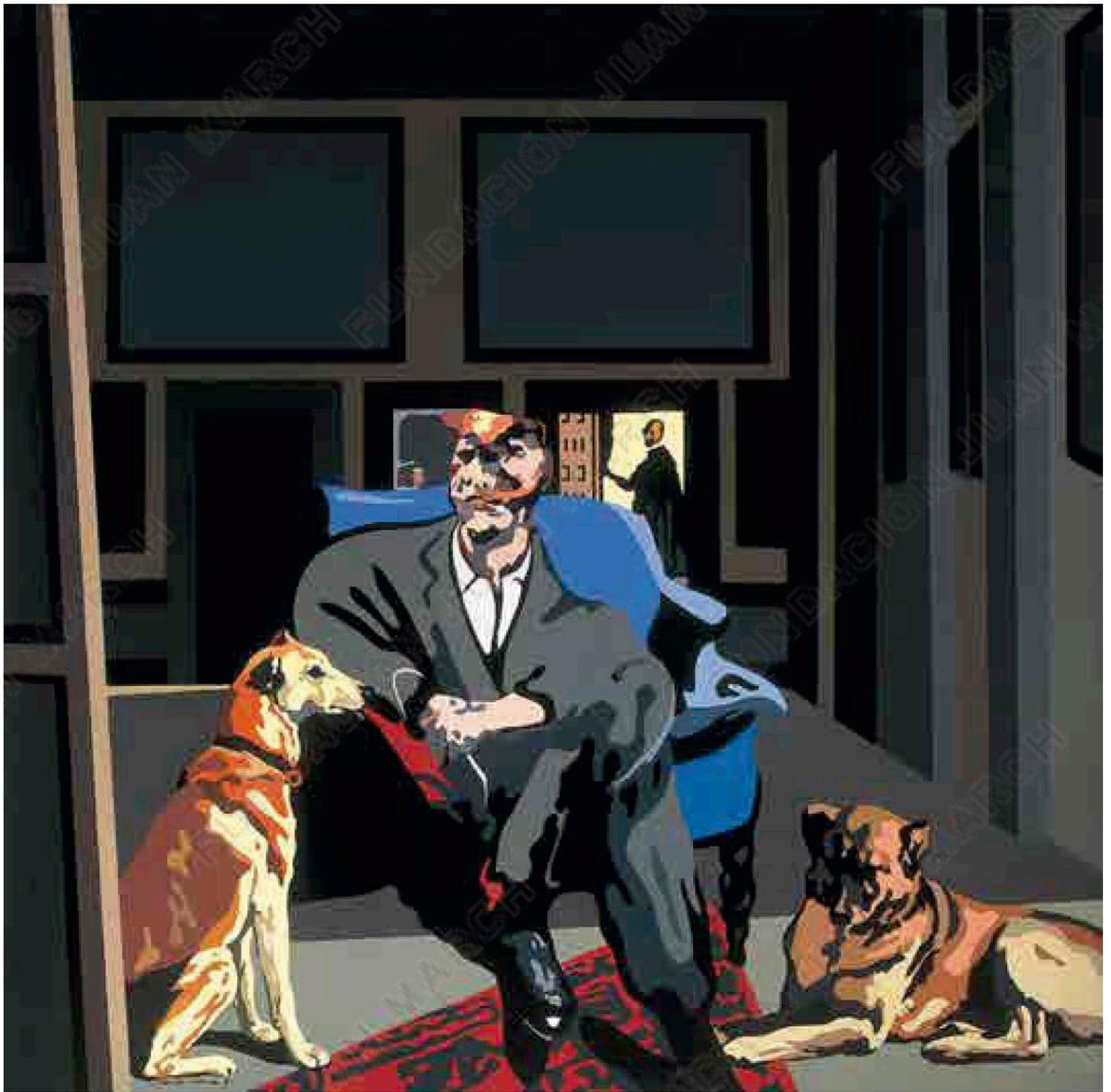
Silkscreen on canvas, 100 x 100 cms.

Private collection

Bibliography: Dalmace 1988, p. 29, repr. in colour, no. 28, p. 51

The visual reference to Pop Art is here coherently related to a Pop technique, and silkscreen on canvas functions to play a de-mystifying role. It questions the ambiguity of a "reproduction", specifically a reproduction on a "noble" support normally reserved for an original work of art. In addition, the flat silkscreen inks give a notable intensity to the blacks and greys and counterbalance the bright tones. The matte areas help to create a strong impact and a visual effect of progression into space and thus distancing.

El salón (The Living Room) associates pairs of elements: the interior of *Las Meninas* and *Seated Figure* (1961) by Francis Bacon, isolated in an ambiguous space whose geometrical rendering in perspective modifies the sensation of the space; two dogs by Velázquez, the one from *Las Meninas* and the one in the *Cardinal Infante Don Fernando de Austria*; pairs of spaces and pairs of references to Velázquez, if we recall the version of *Pope Innocent X* by Bacon. Solbes and Valdés thus present ways of breaking with convention in favour of distancing: Bacon's way, achieved through the use of distortion, and Equipo Crónica's.



Cat. 18

LA ESCALERA, 1971

Cat. 19

Serigrafía sobre lienzo, 100 x 100 cms.

Colección particular

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 29, reproducido en color, nº 29, pág. 52

La bufona Mari Bárbola se encuentra aislada y encerrada en el *trompe-l'oeil* del marco pintado, procedimiento que Solbes y Valdés volverían a emplear en la serie *Retratos, Bodegones y Paisajes* de 1972-1973. Se ha sacado de su contexto al personaje destinado a divertir en la Corte para integrarlo en el mundo despreocupado del dibujo animado de Walt Disney, cuya misión también es divertir al espectador. La ironía asoma con la escalera, que se parece a una caricatura de pastel y que sintoniza con la subida/bajada de las estrellas.

THE STAIRCASE, 1971

Cat. 19

Silkscreen on canvas, 100 x 100 cms.

Private collection

Bibliography: Dalmace 1988, p. 29, repr. in colour, no. 31, p. 54

The court dwarf Mari Bárbola is presented as isolated and enclosed within the *trompe l'oeil* of the painted frame, a procedure that Solbes and Valdés used again in the series *Retratos, bodegones y paisajes* (Portraits, Still-lives and Landscapes) of 1972-73. They remove Mari Bárbola – whose function was to amuse the court – from her context in order to integrate her within the carefree world of the Walt Disney cartoon whose function was also to amuse the spectator. The irony is made further evident by the staircase which seems a pastel caricature and whose form synchronises with the rise and fall of the stars.



Cat. 19

INFANTA, 1971

Cat. 20
Serigrafía sobre lienzo, 100 x 100 cms.
Colección particular

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 29, reproducido en color, nº31, pág. 54.

Infanta se relaciona con *La visita* (1969), en primer lugar porque remite al interior de un museo y además porque alude a la imagen, sacada de la prensa, de la visita de la reina Isabel de Inglaterra al museo.

Ciertos elementos remiten a otros lienzos: la navaja remite a *Juegos peligrosos* (1970) de la serie *Guernica* y, al mismo tiempo, a otro retrato de Velázquez, *El infante Don Carlos*, también trasladado a un interior marcadamente del siglo XX. Las huellas de sangre en el suelo se relacionan con *El perro*. Se ha conservado la perspectiva convencional y el fondo de tonos neutros para retratar la crueldad del poder, que empieza ya con la educación.

INFANTA, 1971

Cat. 20
Silkscreen on canvas, 100 x 100 cms.
Private collection

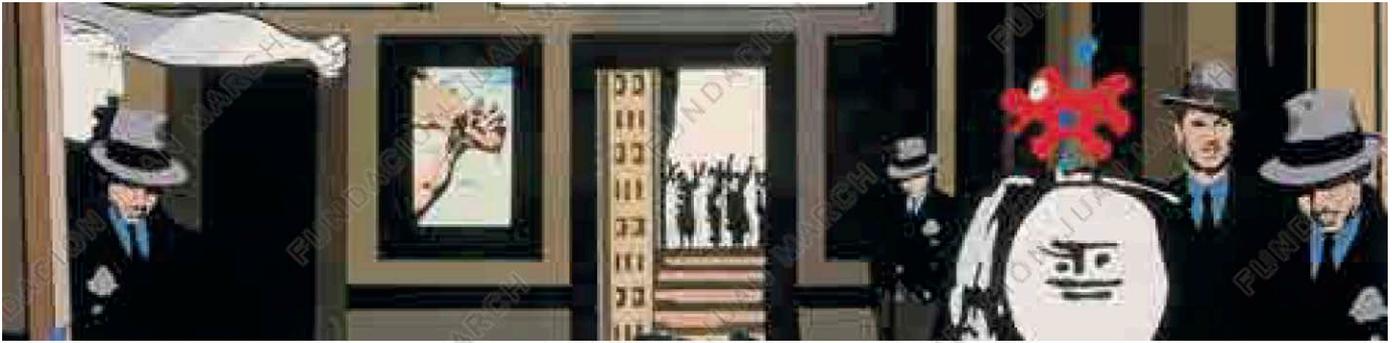
Bibliography: Dalmace 1988, p. 29, repr. in colour, no. 31, p. 54

Infanta is related to *La visita* (The Visit) (1969), firstly because it recalls the interior of a museum and also because it refers to the image of a visit by Elizabeth II of England to the museum, taken from a press photograph.

Certain elements refer to other canvases: the blade recalls *Juegos peligrosos* (Dangerous Games) (1970) from the *Guernica* series as well as another portrait by Velázquez, the *Infante Don Carlos*, also transferred to a clearly 20th-century interior. In addition, the blood stains on the floor relate to *El perro* (The Dog). The conventional perspective has been retained as well as the background of neutral tones, which is used to convey the cruelty of power which already begins with education.



Cat. 20



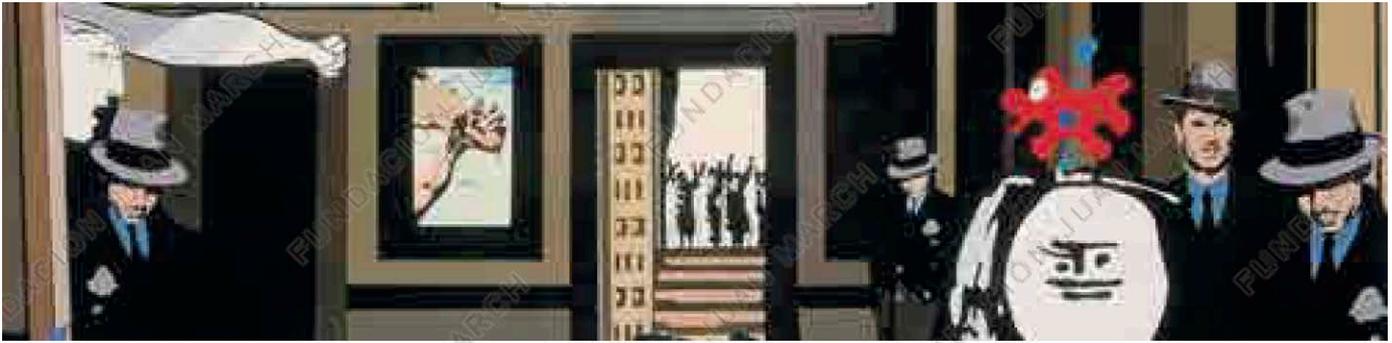
P O L I C Í A Y C U L T U R A , 1 9 7 1

Sobre esta serie, escribe Equipo Crónica: "se radicaliza el lenguaje. Pretendemos hacer balance de las experiencias del trabajo anterior.

¿Cuál es la relación entre arte y sociedad? Entre los intentos de dar respuestas a esta pregunta se puede inscribir la problemática que abordamos en la serie *Policía y cultura*. Para nosotros, en este momento, dicha respuesta es radical. La interrelación de ambos fenómenos es total y compleja.

No consideramos la actividad artística como una actividad autónoma, pero ello no quiere decir que pensemos que el conocimiento de dicho fenómeno pueda explicarse exclusivamente en función del entorno en que se produce. Esos paralelos son tan mecanicistas como frecuentes.

La actividad artística posee leyes que le son propias, y para nosotros, sólo del conocimiento de estos mecanismos del lenguaje en cada caso concreto, así como del análisis del medio donde se producen, lugar y tiempo también concretos, se podrán extraer respuestas productivas".



P O L I C E A N D C U L T U R E , 1 9 7 1

About this series, Equipo Crónica writes: "Language is radicalised. We aim to sum up the experiences of previous works.

What is the relationship between art and society? Among the attempts to provide answers to this question we can include the subject matter that we dealt with in the series *Police and Culture*.

For us, this is a radical response at the present time. The interrelationship of both phenomena is total and complete. We do not consider artistic activity as an autonomous one, but this does not mean that we think that knowledge of this phenomenon can be solely explained as a function of the environment that produces it. Such parallels are as mechanical as they are frequently encountered.

Artistic activity has its own laws, and for us, simply from the mere knowledge of these mechanisms of language in each specific case, as well as from the analysis of the media in which they are produced and the specific place and time as it is possible to obtain productive replies."

EL RECINTE II, 1971*

Cat. 21

Serie: *Policía y cultura*, 1971

Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cms.

Colección particular, Banyoles

Exposiciones: Barcelona, 1971, Colegio de Arquitectos; Madrid, 1972, Galería Juana Mordó, reproducido en blanco y negro; Banyoles, 1972, Llotja del tint; Alicante, 1973, reproducido en blanco y negro; París, 1974, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, reproducido en blanco y negro; Saint-Etienne, Rennes, 1974, Maison de la Culture; Pau, 1975, Musée des Beaux-Arts, reproducido en blanco y negro; Valencia, IVAM; Barcelona, Casa de la Caritat; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989, reproducido en color, pág. 102

Bibliografía: Catálogo de Sevilla, 1975, reproducido en blanco y negro; Amestoy, S., 1972, reproducido en blanco y negro; Barroso Villar, J., 1979, reproducido en blanco y negro; Bozal, V., 1981, reproducido en blanco y negro, pág. 19; Cummings Suárez, K., 1990, págs. 32, 36, 37, reproducido en blanco y negro, n° 16; Dalmace, M., 1988, págs. 479, 501, 531, reproducido en color, pág.154; 2001, reproducido en color, pág. 161; 2003, reproducido en color en portada; Equipo Crónica, 1976, reproducido en blanco y negro, pág. 13; Llorens, T., 1972, reproducido en blanco y negro, pág. 33; 1989, reproducido en color, pág. 102; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág.69; Vázquez Montalbán, M., 1971, reproducido en color en portada.

La serie representa escenas de violencia que perpetran las fuerzas del orden en distintos países, recordando el contexto de mayo del 68 y de los siguientes. Este cuadro constituye una nueva cita espacial de *Las Meninas*, trata de la angustia provocada por las figuras policiales entre los representantes del surrealismo, del informalismo o de la pintura matérica –Picasso, Dalí, Miró, Tápies, Saura, Millares y Genovés–. Cada préstamo de la vanguardia española se relaciona con el sufrimiento, el dolor y la tortura. Los personajes ofrecen varias lecturas, entre las cuales está la del género negro o las narraciones en torno al hampa, que cristalizarán en la serie siguiente, titulada *La serie negra*.

THE ENCLOSURE II, 1971*

Cat. 21

Series: *Policía y cultura* (Police and Culture), 1971

Acrylic on canvas, 200 x 200 cms.

Private collection, Banyoles

Exhibitions: Barcelona, Colegio de Arquitectos, 1971; Madrid, Galería Juana Mordó, 1972, repr. in black and white; Banyoles, Llotja del tint, 1972; Alicante, 1973, repr. in black and white; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974, repr. in black and white; Saint-Etienne, Rennes, Maisons de la Culture, 1974; Pau, Musée des Beaux-Arts, 1975, repr. in black and white; Valencia, IVAM; Barcelona, Casa de la Caritat; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989, repr. in col. p. 102

Bibliography: Sevilla 1975, repr. in b/w; Amestoy, 1972, repr. in b/w; Barroso Villar 1979, repr. in b/w; Bozal 1981, repr. in b/w, p. 19; Cummings Suárez 1990, pp. 32, 36, 37, repr. in b/w no. 16; Dalmace 1988, pp. 479, 501, 531, repr. in colour, p.154; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 161; Dalmace 2003, repr. in colour on cover; Equipo Crónica 1976, repr. in b/w p. 13; Llorens 1972, repr. in b/w p. 33; Llorens 1989, repr. in colour p. 102; Marín 2002, repr. in colour, p. 69; Vázquez Montalbán 1971, repr. in colour on cover.

The series highlights scenes of violence carried out by forces of order in various countries, recalling the context of May 1968 and those that followed. The present painting once more uses the spatial setting of *Las Meninas* and deals with the sense of anguish created by the figures of the police amongst the key figures of Surrealism, Informalism and gestural painting, including Picasso, Dalí, Miró, Tápies, Saura, Millares and Genovés. Each borrowing from Spanish modern art is related to suffering, pain and torture. The figures are open to various readings, including crime and low-life stories. These would take more concrete form in the following series entitled *The Black Series*.



Cat. 21



VER Y HACER PINTURA, 1975 - 1976

Afirma Equipo Crónica: "estos trabajos intentan ser una reflexión sobre las dos funciones de "ver y hacer", que se cristalizan en el objeto artístico. La realidad concreta de la que partimos es la realidad pictórica preexistente, con todas las connotaciones y las diversas codificaciones, a todos los niveles, que esas connotaciones implican. Sobre ella proyectamos nuestra actividad, que se traduce en la reelaboración de lenguajes y en propuestas sobre nuevas situaciones desde las que leer la imagen artística.

Consideramos que la explicación de la tan mitificada "creación" no está tanto en la realización inédita y original de nuevas obras, como en la capacidad de mirar nuevamente las otras ya existentes, teniendo en cuenta sus leyes, sus códigos semánticos e interrelaciones (pues el lenguaje es cualquier cosa menos inocente), y en establecer, desde este punto, el análisis válido para nuevas elaboraciones de trabajo, donde poco a poco vaya abonándose el terreno en el que por un lado se disuelvan las concepciones especialísticas del arte y, por otro, se potencie su conocimiento".



SEEING AND MAKING PAINTING, 1975-1976

As Equipo Crónica confirms: "These works aim to be a reflection on the two functions 'seeing and making' that take concrete form in the artistic object. The specific reality from which we take our starting-point is the pre-existing pictorial reality with all the connotations and different codifications on all levels that these connotations imply. We project our attitude onto them, which translates itself into the re-elaboration of languages and ideas on new situations from which to read the artistic image.

We consider that the explanation of 'creation', which has been so mythologised, lies not so much in the unique and original realisation of new works as in the capacity to look afresh at pre-existing ones, bearing in mind their laws, semantic codes and interrelationships (as language is anything but innocent), thus establishing from this starting-point a valid analysis for new creations, gradually enriching the field through the dissolution of specialist concepts of art history on the one hand and on the other by helping to promote knowledge of them".

TRAYECTORIA DE UNA IMAGEN, 1975*

Cat. 22

Serie: *Ver y hacer pintura*, 1975-76

Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cms.

Colección particular

Bibliografía: Marín, E., 2002, reproducido en color, pág. 127

La serie constituye un repaso de la obra anterior, y del cuestionamiento de la práctica artística. Este lienzo de importante tamaño hace una relectura de la serie *Autopsia de un oficio*, en torno a la iconografía de *Las Meninas* de Velázquez. No se trata de un balance, sino de afirmar lo que venía fraguándose desde 1970. En este caso, el Equipo pone en tela de juicio sus propias pinturas, les quita color y les confiere una carga metonímica mediante la mano creadora y el pincel "mágico", metáforas de un estilo y de códigos determinados, que van desde el siglo XVI hasta el dibujo animado.

HISTORY OF AN IMAGE, 1975*

Cat. 22

Series: *Ver y hacer pintura* (Seeing and Making Painting), 1975-76

Acrylic on canvas, 200 x 300 cms.

Private collection

Bibliography: Marín 2002, repr. in colour, p. 127

This series looks back on Equipo's previous work and their questioning of artistic practice. This large canvas offers a re-reading of *Autopsy on a Profession* based on the iconography of Velázquez's *Las Meninas*. It is not a summing-up, but rather an affirmation of what the artists had been reflecting on since 1970. In this case they call into question their own painting, removing the colour from them and giving them a metonymic element through the creative hand of the "magic" paintbrush, metaphors of a style and of specific codes from the 16th century to the cartoon.





CRÓNICA DE TRANSICIÓN: 1980-1981

Anotamos aquí la aclaración de Equipo Crónica: “El título elegido, *Crónica de transición*, tiene un carácter deliberadamente ambiguo. Con él hacemos referencia a dos direcciones básicas por las que discurre el contenido de la serie. Una de ellas recoge aspectos y hechos concretos de la “transición” política española, y la otra se centra en el propio proceso de transformación de nuestro lenguaje visual.

Un rasgo característico de la serie, prácticamente su “leit motiv”, es la abundancia de citas iconográficas de la obra de Picasso. Sobre esta circunstancia, nada casual por supuesto, discurren las coordenadas argumentales citadas arriba.

En primer lugar queremos advertir que su intención no es, al menos en primera instancia, la de constituir un nuevo homenaje hacia la figura o la obra de Picasso. En todo caso eso ya lo hemos hecho, implícita y explícitamente, en otras ocasiones, a nuestro entender menos vidriosas y ecuménicas que la presente “grande rentrée” española.

No obstante, sería erróneo considerar que no existe relación entre este singular centenario pseudo oficial y nuestra serie.

El entusiástico, propagado y bastante utilizado reconocimiento oficial del pintor malagueño, sin duda merecido, aunque tardío, arrastra consigo tal cantidad de entresijos y compromisos que resulta difícil, por no decir imposible, valorarlo al margen del irregular desarrollo del conjunto de fenómenos políticos, sociales, culturales, etc..., de la vida nacional.

Los más diversos estamentos, institucionales y privados, se agitan en torno al centenario y a la inminente llegada del *Guernica* y, desde luego, no siempre por inquietudes propiamente culturales. Los intentos de apropiación legitimadora, las operaciones de prestigio, etc. están a la orden del día y van a estarlo más en un futuro próximo. Todo ello enturbia más que despeja el clima de serenidad necesario para enfrentarse con una obra tan vasta y compleja como la de Picasso, y ello pese a las esporádicas contribuciones y análisis serios que puedan darse y a la oportunidad que supone poder ver una selección más extensa de su trabajo.

De todas formas, no es esta recomendación profiláctica la que ha motivado nuestro argumento. Para el Equipo, este “Picasso 81” funciona básicamente como un paradigma simbólico de la dinámica y los mecanismos de la dilatada y cada vez más frustrante transición política presente en todos los niveles de nuestra vida cotidiana”.

Esta serie se expuso en la Galería Maeght de Barcelona, junto a la serie *Los Viajes* y algunas obras de *Paisajes Urbanos*. La acompañaban múltiples realizados en poliéster: el *Caballero* y la *Menina II*. Estaban en curso de ejecución la *Enana*, *Mariana*, la *Menina III*, la *Menina IV*, el *Conde Duque*, el *Bufón* y la *Menina V*.

Tras el fallecimiento de Solbes, se mostró en la Biblioteca Nacional de Madrid. En ambas exposiciones, la crítica fue muy elogiosa.



CHRONICLE OF TRANSITION: 1980-1981

Equipo Crónica stated the following with regard to this series: "The chosen title, *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), has a deliberately ambiguous character. Through it we make reference to the two basic directions pursued by the series. One focuses on specific aspects and events relating to the political period in Spain known as the Transition, while the other looks at the process of transformation of our visual language.

A characteristic feature of the series, practically its *leitmotiv*, is the extensive repertoire of iconographic quotations from the work of Picasso. This clearly deliberate element provides the framework for the discourse referred to above.

Firstly we should mention that the intention is not, or at least not primarily, to create a new homage to the figure or work of Picasso. In any event, we have already done that implicitly and explicitly on other less delicate and universal occasions than the present Spanish *grande rentrée*.

Nonetheless, it would be a mistake to consider that there is no relation between this singular, pseudo-official centenary and our series.

The enthusiastic, much promoted and considerably abused official recognition of Picasso (without doubt fully merited) brings with it such a quantity of hidden aspects and compromises that it is difficult, if not impossible, to evaluate him outside the unequal development of the total body of political, social, cultural and other phenomena that characterise Spanish life.

The widest variety of social entities, both State and private, have involved themselves with regard to the centenary of the artist's birth and the imminent arrival of *Guernica* and not always, of course, for strictly cultural reasons. Attempts to appropriate [the artist and his work] for legitimising purposes, operations intended to reflect prestige, etc., are the order of the day and will be even more so in the near future. All this hinders rather than helps the creation of the climate of serenity needed to approach a work as vast and complex as Picasso's, despite the occasional contributions and serious analyses that may result from this occasion and the opportunity that it implies to see a more extensive selection of his work.

Whatever the case, it is not this preventative advice that has inspired our argument in the present series. For Equipo, this 'Picasso 81' basically functions as a symbolic paradigm of the functioning and mechanisms of the lengthy and ever more frustrating political transition present at all levels of our daily lives."

The series was exhibited at Galería Maeght in Barcelona, together with the series *Los viajes* (Journeys) and various works from *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes). It was accompanied by two multiples made in polyester: *El caballero* (Knight) and *Menina II*. In course of execution were *La enana* (Dwarf), *Mariana*, *Menina III*, *Menina IV*, *El Conde Duque* (Count- duke), *El bufón* (Buffoon) and *Menina V*.

Following Solbes' death, the exhibition was presented at the Biblioteca Nacional in Madrid. Both exhibitions were warmly received by the critics.

EL LENGUAJE DE LOS ABANICOS, 1981

Cat. 23

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Óleo sobre lienzo, 110 x 92 cms.

Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Exposiciones: Valencia, IVAM, Barcelona, Casa de la Caritat, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989, reproducido en color, pág. 200; La Coruña, 1990, Fundación Caixa Galicia, reproducido en color
Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 532.

Equipo Crónica ha hecho la relectura de *Las Meninas* de Picasso, borrando al inmenso Velázquez y jugando con planos más recortados y angulosos que los del artista malagueño. Se ha dotado a los personajes de abanicos simbólicos de un movimiento artístico y de un pintor de vanguardia: la pincelada cubista, de Kandinsky, Robert y Sonia Delaunay, Joan Miró, Piet Mondrian, por ejemplo.

"El lenguaje de los abanicos condensa varios lienzos de la serie mediante el abanico, metonimia de una corriente artística: *Blanquita con abanico*, *Sol*, *Sombra*, *Abanico torero*, *Abanico apedazado*, *Menina de transición*, *Retrato alegórico de la señorita vanguardia*. Respeta la composición y el delineamiento del original"¹. "Se ha convertido la grisalla en tintas planas que remiten a obras de la serie *Autopsia de un oficio* y a *El recinto*. Todos los personajes llevan un abanico que al concentrar los únicos toques de color, cobra el protagonismo ... Ya, en otros momentos, había aflorado de forma más puntual la abstracción geométrica"². "A Equipo Crónica le ha interesado la actitud de los artistas abstractos que introdujeron su propia realidad, no tanto en un espacio de formas reconocibles, sino mediante un espacio cromático, y que mostraron una preocupación por lograr cierta objetividad en el lenguaje"³.

1. P. Picasso, *Las Meninas*, 15.08.1957.

2. Citas de Albers en *Estructura cerrada*, 1971, en *Trayectoria de una imagen*, 1975; Kandinsky en *Punto y Raya sobre el Verde*, en *Sobre Courbet*; Malevitch en *Cuadrilátero amarillo sobre blanco*, 1916-17, en *El billar suprematista*; Mondrian en *El living-room*, 1970; en *Lección de geometría*, 1975; El Lissitzky en *Venganza a los Blancos con el ángulo rojo*, en *A Maiakowski* 1975, y en *La Trama*, 1976.

3. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica*, Catálogo razonado de la obra pintada, IVAM, Valencia, 2001, págs. 510-511.

THE LANGUAGE OF FANS, 1981

Cat. 23

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Oil on canvas, 110 x 92 cms.

Collection Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Exhibitions: Valencia, IVAM / Barcelona, Casa de la Caritat / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989, repr. in colour, p. 200; La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, repr. in colour
Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 532

Equipo Crónica here offers a re-reading of Picasso's *Las Meninas*, erasing the huge figure of Velázquez and playing with more strongly outlined and angular planes than those used by Picasso. The figures have been given fans that symbolise artistic movements and modern artists, among them the Cubist brushstroke, Kandinsky, Robert and Sonia Delaunay, Joan Miró, and Piet Mondrian, for example.

"El lenguaje de los abanicos (The Language of Fans) condenses various canvases from the series via the fan, a metonym for an artistic trend: *Blanquita con abanico* (Blanquita with Fan), *Sol* (Sun), *Sombra* (Shade), *Abanico torero* (Bullfighter Fan), *Abanico apedazado* (Tattered Fan), *Menina de transición* (Transition Menina), and *Retrato alegórico de la señorita Vanguardia* (Allegorical Portrait of Miss Avant-garde). It retains the composition and delineation of the original"¹. "The use of grisaille has been replaced by flat tints that recall works from the series *Autopsia de un oficio* (Autopsy on a Profession) and *El recinto* (The Enclosure). All the figures have a fan, and these become the most striking elements as they are the only ones with touches of colour. ... Geometrical abstraction had already appeared in a more sporadic way on other occasions"². "Equipo Crónica was interested in the attitude of the abstract artists who introduced their own reality, not so much in a space of recognisable forms, but rather through a chromatic space, also revealing a concern to achieve a certain objectivity in their visual language"³.

1. Picasso, *Las Meninas*, 15.08.1957.

2. Quotes from Albers in *Closed Structure*, 1971, in *History of an Image*, 1975; Kandinsky in *Dot and Line on the Green*, in *On Courbet*; Malevich, *Yellow Square Form on White*, 1916-17, in *Suprematist Billiards*; Mondrian in *The Living Room*, 1970, in *Reading of Geometry*, 1975; El Lissitzky in *Beat the Whites with the Red Wedge*, in *To Mayakovsky*, 1975, and in *The Plot*, 1976.

3. Michèle Dalmace, *Equipo Crónica*, Catálogo razonado de la obra pintada (Valencia: IVAM, 2001), pp.510-11.



Cat. 23

BOCETOS PARA "EL LENGUAJE DE LOS ABANICOS"

Sin título, 1980

Cat. 24

Lápiz sobre papel cebolla, 20,9 x 29,5 cms.

Colección particular

Se han realizado los abanicos con lápiz grueso

Sin título, 1980

Cat. 25

Lápiz y tinta sobre papel cebolla, 23 x 28 cms.

Colección particular

El dibujo ha ganado en precisión y se ha modificado levemente la disposición de ciertos abanicos.

PREPARATORY SKETCHES FOR "THE LANGUAGE OF FANS"

Untitled, 1980

Cat. 24

Pencil on onion skin paper, 20.9 x 29.5 cms.

Private collection

The fans are emphasized with thick pencil

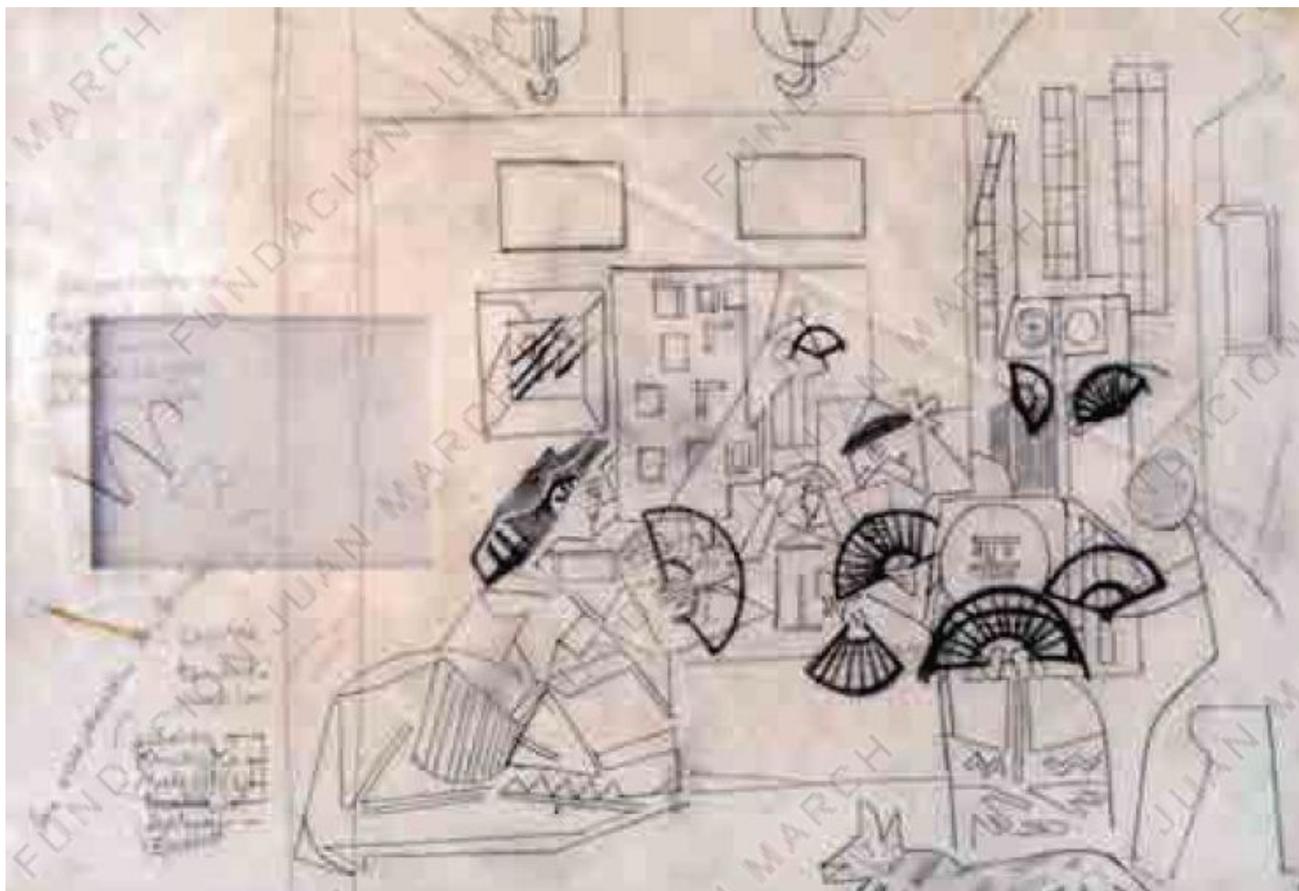
Untitled, 1980

Cat. 25

Pencil and ink on onion skin paper, 23 x 28 cms.

Private collection

The drawing is now more precise and the position of some of the fans has been slightly modified



Cat. 24



Cat. 25

ENANA Y PERRO, 1981

Cat. 26

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Óleo y acrílico sobre lienzo, 160 x 130 cms.

Colección particular

Exposiciones: Barcelona, 1981, Galería Maeght; Madrid, 1981, Biblioteca Nacional, reproducido en color, pág. 70

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 518; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 198.

Este lienzo y el siguiente conforman como una mini-serie. "Se ha aislado a María Agustina en *Abanico y Menina*, a Mari-Bárbola en *Bufona nacional*, e incluso se la ha sustituido por *La Enana*¹ en *Enana y Perro*, llevándolas a las tintas planas, con atributos distintos y a veces decorativos: *abanico, chal*"². Este cuadro está concebido sobre dicotomías. Se ponen en perspectiva dos épocas, el siglo XVII y el siglo XX; dos artistas innovadores, Velázquez y Picasso; dos figuras femeninas en una sola; un drapeado que asume una doble función; una perspectiva basada en dos factores...

El elegir a la *Bailarina enana* de Picasso (1901) para sustituir a Mari Bárbola refuerza el concepto de "enana". Este personaje ambiguo simboliza la libertad para con los cortesanos, que consideran a los enanos como irresponsables cuando se toman la licencia de decir ciertas verdades que penetran en la conciencia y se reciben con una sonrisa estrepitosa. También reflejan una imagen de deseos perversos, en relación con el segundo título del lienzo de Picasso, *La Enana*. Su papel de objeto de divertimento lleva una carga picaresca y casi obscena a través de la imagen de una bailarina de un espectáculo popular. El drapeado que en Velázquez realza la hermosura de la protagonista real se convierte en cortina estampada de cabaret. Dicha cortina hace juego con el suelo matissiano, ofreciendo un paralelo con los colores vivos de las gruesas pinceladas sueltas post-impresionistas del pintor malagueño. Por este medio, se vincula la preocupación por el aspecto espontáneo con el distanciamiento.

El resultado queda muy lejos del interior velazqueño, gracias a dichos procedimientos y a una perspectiva basada en la intensidad de un plano negro que evoca un espacio vacío y en los tamaños de los dos personajes picassianos. El perro desempeña el papel de bisagra entre esos juegos duales que evocan el arte como espectáculo y cuestionan la libertad de expresión y su recepción por la clase dominante.

1. Se refiere a Pablo Picasso: *La Enana bailarina*, 1901.

2. M. Dalmace, op. cit. pág. 511.

DWARF AND DOG, 1981

Cat. 26

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Oil and acrylic on canvas, 160 x 130 cms.

Private collection

Exhibitions: Barcelona, Galería Maeght, 1981; Madrid, Biblioteca Nacional, 1981, repr. in colour, p. 70

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 518; Marín 2002, repr. in colour, p. 198

This canvas and the following one constitute a mini-series. "We isolated María Agustina from *Abanico y Menina* (Fan and Menina), Mari Bárbola from *Bufona nacional* (National Buffoonery) and even replaced her with [Picasso's] *Dwarf Dancer*¹ in *Enana y perro* (Dwarf and Dog), depicting them in flat planes with different, and at times, decorative attributes such as a fan or shawl"².

This painting is based on various dichotomies. It focuses on two periods, the 17th and the 20th centuries, two innovative artists, Velázquez and Picasso, two female figures combined into a single one, a use of drapery that assumes a double function, and a perspective based on two factors.

In choosing Picasso's *Dwarf Dancer* (1901) to replace Mari Bárbola, the artists emphasise the concept of "dwarf". This ambiguous figure symbolised the idea of freedom for members of the court, who considered dwarves irresponsible as they were permitted to say certain profound truths that were received with a hearty laugh. They also reflected an image of perverted desires, here related to the second title of Picasso's canvas, *Dwarf*. Their role as objects of mirth involved a picaresque, almost obscene element presented through the image of a dancer from a low-grade dance show. The drapery which Velázquez uses to emphasise the royal sitter's beauty here becomes a printed cabaret curtain. This curtain visually interacts with the Matisse-like floor, offering a parallel with the bright colours of Picasso's thick, loose, Post-impresionist brushstrokes. These devices function to associate an interest in achieving a spontaneous appearance with the notion of distancing.

The result is far from Velázquez's original interior thanks to the use of such procedures and a perspective based on the intensity of a black plane that suggests an empty void, and the sizes of the two Picasso-like figures. The dog acts as a visual hinge between these dual visual games, which suggest the idea of art as spectacle and question freedom of expression and its reception by the dominant class.

1. i.e., Pablo Picasso's *Dwarf Dancer*, 1901

2. Dalmace, op. cit. p. 511



Cat. 26

BUFONA NACIONAL, 1981*

Cat. 27

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Óleo y acrílico sobre lienzo, 160 x 130 cms.

Colección Privada

Exposiciones: Barcelona, 1981, Galería Maeght, reproducido en color en portada y pág. 71; Perpiñán, 1982, Château de Jau; Valencia, 1985, Galería del Palau

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 522; Marín, R., 2002, reproducido en color, pág. 264.

La *Bufona nacional* está extraída del primer óleo de Picasso en el que aparece el conjunto de *Las Meninas* (17/08/1957) y que abre la serie. Conviene recordar el comentario de Claustre Rafart y Planas: "Picasso mantiene a todos los personajes velazqueños en sus posiciones... Picasso se permite cambiar el noble mastín de la corte de los Habsburgo por Lump, el *Dachshund* que le había regalado su amigo el fotógrafo David Douglas Duncan... Al fondo, en el umbral de la puerta, aparece el aposentador de la reina, Don José Nieto"¹.

En cuanto a Equipo Crónica, como en *Enana y perro*, conserva fielmente a dos figuras, Mari Bárbola y Lump y sustituye a Don José Nieto por la silueta de *El pintor de la capa negra*, figura recurrente en la obra de los valencianos². "Se enlaza la idea de un hombre anónimo que puede hacerlo todo: matar, pintar, inmerso en un universo conflictivo en ruinas o en un universo intelectual de la pintura y de la poesía"³. Solbes y Valdés han completado la escena con un instrumento musical y una mantilla, entre mantel y drapeado decorativo, que atrae la mirada del espectador y la dirige hacia el fondo, contrarrestando con la frontalidad de la enana, el perro y la guitarra cubista.

Todos los elementos remiten a España, con lo que se enfatiza lo nacional, y más específicamente lo andaluz: el arte -Velázquez, Picasso-, el folklore: la guitarra, los lunares del abanico, el personaje del *sherry* de Sanderman⁴, la mantilla. Mediante una dualidad entre una pincelada suelta al óleo casi informal emparejada con la profundidad del espacio y la pincelada compacta al acrílico, Equipo Crónica está profundizando en la relación espacio/escenario de una manera nueva y complementaria a las anteriores.

1. C. Rafart i Planas, *Las Meninas de Picasso*, Editorial Meteora, Barcelona, 2001, pág. 52.

2. *El pintor de la capa negra*, 1975; *El día, La noche, Refugio*, 1975; *Sin título*, 1978; *La escalera*, 1978.

3. M. Dalmace, op. cit. pág. 261.

4. Se trata de la etiqueta de la botella de *sherry* "EL DON DE SANDEMAN". En 1928 es creado el símbolo de la casa Sandeman, el Don. Esta obra, del diseñador de origen escocés George Massiot-Brown, fue adquirida por Sandeman a la empresa Lochend Studio por 50 guineas (52,50 libras). La primera vez que apareció lo hizo en una campaña publicitaria de prensa en 1930 y en 1934 ya lo hacía en las etiquetas de Aperitivo Fino Sherry. No será hasta 1935 cuando se le identificará con el apodo del Don en las etiquetas del Dry Don.

En Jerez hay carteles en los que se sustituyó la copa de oporto por la del catavino jerezano, una modificación de los publicistas jerezanos para la casa Sandeman de Jerez.

NATIONAL BUFFOONERY, 1981*

Cat. 27

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Oil and acrylic on canvas, 160 x 130 cms.

Private Collection

Exhibitions: Barcelona, Galería Maeght, 1981, repr. in colour on the front cover and p. 71; Perpignan, Château de Jau, 1982; Valencia, Galería del Palau, 1985

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour, p. 522; Marín 2002, repr. in colour, p. 264

Bufona nacional (National Buffoonery) is taken from Picasso's first canvas that depicts the entire composition of *Las Meninas* (17/08/1957) and which opens his series. It is worth bearing in mind Claustre Rafart i Planas's comment: "Picasso retains all of Velázquez's figures in their positions [...] he allows himself to change the noble mastiff of the Habsburg court for Lump, the dachshund which his friend the photographer David Douglas Duncan had given him [...] In the background on the threshold of the doorway we see the queen's chamberlain, Don José Nieto"¹.

As in *Enana y perro* (Dwarf and Dog), Solbes and Valdés retain two figures, Mari Bárbola and Lump and replace José Nieto with the outline of *El pintor de la capa negra* (The Black-cloaked Painter), a recurring figure in their work². "An association is created with the idea of an anonymous man capable of doing anything: killing, painting, immersed in a conflictive universe in ruins or in an intellectual universe of painting and poetry"³. Equipo Crónica complete the scene with a musical instrument and a Spanish shawl, functioning half-way between table-cloth and decorative drapery. This latter element attracts the viewer's gaze and directs it towards the background, creating a counter-balance with the frontality of the dwarf, the dog and the Cubist guitar.

All these element evoke Spain, thus emphasising the "national" idea, particularly Andalusian culture, its art (Velázquez, Picasso), and folklore (the guitar, the dots on the fan, the figure from the Sandeman sherry advert, and the shawl) (4). Through a duality set up between a loose, almost relaxed brushstroke in oil coupled with the depth of the space and the compact acrylic brushwork, Equipo Crónica here focus their attentions on an investigation of the relationship between space and setting in a new way but one related to previous works in the series.

1. Rafart i Planas, *Las Meninas de Picasso* (Barcelona: Editorial Meteora, 2001), p. 52.

2. *El pintor de la capa negra* (The Black-cloaked Painter), 1975; *El día, La noche, Refugio* (Day, Night, Refuge), 1975; *Sin título* (Untitled), 1978; *La escalera* (The Staircase), 1978

3. Dalmace, op. cit., p. 261.

4. Referring to the label on the sherry bottle, "El Don de Sandeman". The Sandeman logo was created in 1928 by the Scottish designer George Massiot-Brown and was acquired by Sandeman's from the Lochend Studio for 50 guineas. It first appeared in a press advertising campaign in 1930, and first appeared on the Aperitivo fino sherry labels in 1934. In 1935 it was used for the Dry Don sherry brand. In Jerez there are posters which depict a typical wine taster's glass rather than a port glass. This change was instituted by local advertising agents for the Jerez Sandeman branch.



Cat. 27

MENINA CON ABANICO, 1981*

Cat. 28

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Acrílico y collage sobre papel marouflé, 75 x 56,2 cms.

Colección particular

Exposiciones: Madrid, 1989, Galería Sen, reproducido en color; Madrid, Biblioteca Nacional, 1981, reproducido en color, pág. 4

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 530.

La sintetización extrema en grandes superficies planas, resaltadas por el collage, descontextualiza, a la vez, el primer cuadro de referencia y el del año 57, para ofrecer un espacio suspendido en el tiempo y en un espacio connotativo.

MENINA WITH FAN, 1981*

Cat. 28

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Acrylic and collage on laid-down paper, 75 x 56.2 cms.

Private collection

Exhibitions: Madrid, Galería Sen, 1989, repr. in colour; Madrid, Biblioteca Nacional, 1981, repr. in colour p. 4;

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour p. 530

The radical synthesis of the large, flat surfaces emphasised by the use of collage, functions to de-contextualise both the original reference painting and that of 1957 in order to offer a space suspended in time and a referential space.



Cat. 28

ABANICO Y MENINA, 1981*

Cat. 29

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Acrílico sobre papel marouflé, 75,8 x 56,2 cms.

Colección particular

Exposiciones: Madrid, 1989, Galería Sen, reproducido en color; La Coruña, 1990, Fundación Caixa Galicia, reproducido en color en portada

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 530.

Esta obra sobre papel es un boceto para *El lenguaje de los abanicos*, aunque se ha reunido aquí a María Agustina y al perro de Picasso sin reparar en las posiciones espaciales dictadas por Picasso. Precisamente, esta focalización y la figura esquematizada con el abanico como única nota cromática, permiten que las figuras cobren un protagonismo propio, de acuerdo con la intención del maestro malagueño.

FAN AND MENINA, 1981*

Cat. 29

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

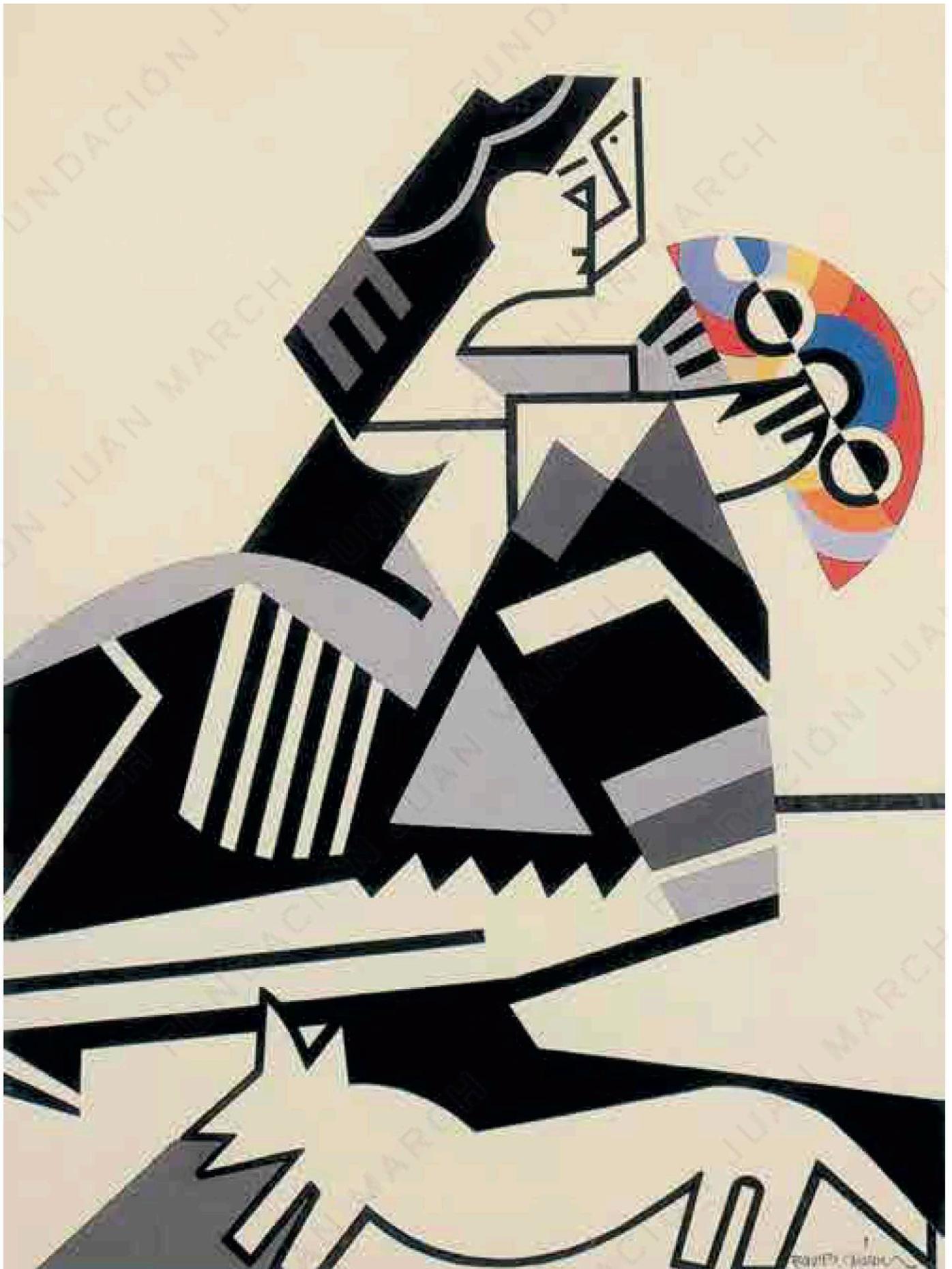
Acrylic on laid down paper, 75.8 x 56.2 cms.

Private collection

Exhibitions: Madrid, Galería Sen, 1989, repr. in colour; La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990, repr. in colour in the front cover

Bibliography: Salamanca 2001, repr. in colour, p. 530

This work on paper is a preliminary study for *The Language of Fans* although here we see María Agustina and Picasso's dog without, however, making use of Picasso's spatial arrangements. This specific emphasis on the schematic figure, with the fan as the only note of colour, allows the figures to acquire greater importance, following Picasso's approach.



Cat. 29

MENINA DE TRANSICIÓN, 1981*

Cat. 30

Serie: *Crónica de transición*, 1980-1981

Óleo sobre lienzo, 110 x 92 cms.

Colección particular

Exposiciones: Valencia, 1989, IVAM, reproducido en color, pág. 200; La Coruña, 1990, Fundación Caixa Galicia

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 532.

Como en las obras anteriores, el espacio se ha vuelto abstracto. Se ha enfocado a la infanta a partir de los seis pequeños óleos de Picasso del 27 de agosto de 1957. Equipo Crónica se ha decidido por las líneas de color en lugar de planos; el perro Lump y la puerta trasera remiten al cuadro mítico. Ha introducido un abanico puntillista. El conjunto, con un personaje frontal, sin espesor, muy cercano a un dibujo por el protagonismo de los trazos, resulta estético gracias a la alianza de los colores neutros, a juego con planos difuminados con los trazos vivos.

TRANSITION MENINA, 1981*

Cat. 30

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Oil on canvas, 110 x 92 cms.

Private collection

Exhibitions: Valencia, IVAM, 1989, repr. in colour, p. 200; La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour p. 532

As in previous works, the space here becomes abstract. The approach to the Infanta is based on Picasso's six small oils of 27 August 1957. Equipo Crónica have here opted for lines of colour rather than flat planes, the dog Lump and the rear door referring to Velázquez's original image. We now see the presence of a Pointillist fan. The overall composition, with a flat, frontally aligned figure, close to the style of a drawing due to the emphasis on the lines, produces a humorous effect through the alliance of the neutral colours in harmony with the imprecise planes with their bright strokes.



Cat. 30

ESCULTURAS SOBRE POLIÉSTER DE LA SERIE "CRONICA DE TRANSICIÓN"

No parece adecuado calificar de "múltiples" las figuras de poliéster que elaboró Equipo Crónica. De hecho, por su volumen en tres dimensiones, que ofrece una percepción distinta del espacio, más bien semejan esculturas.

Cada pieza corresponde a un personaje de *Las Meninas* o *La reina Mariana de Austria*, protagonistas velazqueñas, y recibe un tratamiento pictórico característico de una corriente artística contemporánea. Cada "escultura" es elaborada, en un proceso inusual, con pintura sobre soporte en tres dimensiones, lo cual revela cierta osadía por parte de Equipo Crónica, que con esto ha transgredido las normas y categorías.

El espacio y su percepción se ponen en tela de juicio, ya que las piezas se enfocan bajo el prisma del *trompe-l'oeil*.

En unas figuras –*Menina III*– la cita pictórica modifica la percepción del busto y de la cara, que parecen más redondos o más angulosos, modificación que en algún caso, como en *Menina IV*, afecta también al peinado. Otras veces se juega con el volumen de la falda por medio de la línea curva del ruedo o la pincelada de Lichtenstein –*Mariana, Menina IV*– mientras que las faldas de *Menina III* y *Menina V* reciben unas pocas líneas geométricas y oblicuas.

Además, la brillantez de una pieza monocromática proporciona otra visión del volumen, especialmente cuando se trata de faldas de un sólo color sobre cuya superficie se plasma un pañuelo o un abanico.

Los personajes, así como determinados objetos pueden evocar a distintos representantes de la vanguardia artística: la *Enana* cubista, la *Menina* de Léger, el pañuelo de Mondrian o de lunares, el abanico torero o de lunares, o un guante desproporcionado con referencias a *Interior holandés*, que remite al surrealismo mironiano.

Gracias al volumen, a los reflejos o a los cambios de luminosidad de una escultura a otra al *trompe-l'oeil*, las variaciones en torno a *Las Meninas* revelan la ambigüedad de la percepción que ya asomaba en la obra del Maestro del siglo XVII. Estas variaciones constituyen una búsqueda obsesiva en torno a los procedimientos de representación y de recepción por el espectador.

Aunque *Menina I* es de 1971 y está realizada en cartón piedra, la hemos situado con las otras *Meninas* posteriores y de poliéster, para mostrar así la cercanía entre una y otras y la continuidad entre ellas a pesar de una aparente discontinuidad.



PAINTED POLYESTER SCULPTURES FOR THE SERIES "CHRONICLE OF TRANSITION"

The word "multiple" does not seem the most appropriate one to describe the polyester figures created by Equipo Crónica. Given their three-dimensional sense of volume with its different sense of space, they seem closer to sculptures.

Each work corresponds to a figure from *Las Meninas* or *Queen Mariana of Austria* from Velázquez's paintings but is given a pictorial treatment characteristic of a modern art movement. Each "sculpture" is made using an unusual process involving painting over a three-dimensional support indicating a degree of boldness and innovation on the part of Equipo Crónica which went beyond conventional norms and categories with this approach.

The space and our perception of it are called into question, as the works can be seen to fall within the category of *trompe-l'oeil*.

In one of the figures, *Menina III*, the pictorial quotation modifies the perception of the bust and face, which seems rounder or more angular, a modification which in some cases, such as *Menina IV*, also affects the hairstyle. On other occasions, the artists play with the volume of the skirt through the use of the curved line of the wheel or the Lichtenstein-type brushstroke, as in *Mariana* and *Menina IV*, while the skirts of *Menina III* and *Menina V* are decorated with slight, oblique geometrical lines.

In addition, the visual brightness of a monochromatic piece offers a different perception of volume, particularly when the skirt is painted in one colour with a scarf or fan over it.

The figures and some of the objects recall different movements in modern art: the Cubist *Dwarf*, the Léger-type *Menina*, the Mondrian and polka-dotted scarves, the bullfighting and polka-dotted fans and a disproportionately large glove that refers to *Dutch Interior* and, in turn, to Miró's Surrealism.

Through the approach to volume, to highlights or differences of brightness from one sculpture to another, and to *trompe-l'oeil*, these variations on *Las Meninas* reveal the ambiguity inherent in perception already evident in the work of Velázquez. These variations constitute an obsessive quest based on the procedures of representation and perception on the part of the viewer. Although *Menina I* dates from 1971 and is made of *papier mâché*, it has been included here with the other later *Meninas* made of polyester in order to reveal their affinities and evident continuity despite apparent differences.



MENINA I, 1971

Cat. 31

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre cartón piedra, 100 x 87 x 50 cms.

Colección particular

Tirada: 25 versiones originales

Editor: Galería Val i 30, Valencia

Taller: Vicente Luna, Valencia

MENINA II, 1981

Cat. 32

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 162 x 142 x 70 cms.

Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Tirada: 2

Editor: Galería Maeght, Barcelona

Taller: José Luis Roig, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 10, reproducido en color, pág. 151 ; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág.556.

MENINA I, 1971

Cat. 31

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on *papier mâché*, 100 x 87 x 50 cms.

Private Collection

Edition: 25 original versions

Publisher: Galería Val i 30, Valencia

Studio of Vicente Luna, Valencia

MENINA II, 1981

Cat. 32

Serie: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 162 x 142 x 70 cms.

Collection Guillermo Caballero de Luján, Valencia

Edition: 2

Publisher: Galería Maeght, Barcelona

Studio of José Luis Roig, Valencia

Bibliography: Dalmace 1988, p. 10, repr. in colour p.151; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 556



Cat. 31



Cat. 32

MENINA III, 1982*

Cat. 33

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 32 x 22 x 14 cms.

Colección particular

Tirada: 15 versiones originales

Editor: Galería Maeght, Barcelona

Taller: José Luis Roig, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 2001, reproducido en color p.556

MENINA III, 1982*

Cat. 33

Serie: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 32 x 22 x 14 cms.

Private collection

Edition: 15 original versions

Publisher: Galería Maeght, Barcelona

Studio of José Luis Roig, Valencia

Bibliography: Dalmace 2001, repr. in colour p.556

MENINA IV, 1982

Cat. 34

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 45 x 35 x 21 cms.

Colección particular

Tirada: 15 versiones originales

Taller: José Luis Roig, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 10, reproducido en color, pág. 155; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 557.

MENINA IV, 1982

Cat. 34

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 45 x 35 x 21 cms.

Private collection

Edition: 15 original versions

Studio of José Luis Roig, Valencia

Bibliography: Dalmace 1988, p. 10, repr. in colour, p. 155; Dalmace 2001, repr. in colour, p. 557

MENINA V, 1982

Cat. 35

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 120 x 82 x 59 cms.

Colección particular

Tirada: 10 versiones originales

Taller: José Luis Roig, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, pág. 10, reproducido en color, pág. 158; Dalmace, M., 2001, reproducido en color, págs. 552-553.

MENINA V, 1982

Cat. 35

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 120 x 82 x 59 cms.

Private collection

Edition: 10 original versions

Studio of José Luis Roig, Valencia

Bibliography: Dalmace 1988, p. 10, repr. in colour, p. 158; Dalmace 2001, repr. in colour, pp. 552-53



Cat. 33



Cat. 34



Cat. 35

ENANA, 1982

Cat. 36

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 33 x 22 x 19 cms.

Colección particular

Tirada: 15 versiones originales

Taller: José Luis Roig, Valencia

Bibliografía: Dalmace, M., 1988, págs. 10, 16, 22;

Dalmace, M., 2001, reproducido en color, pág. 554.

DWARF, 1982

Cat. 36

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 33 x 22 x 19 cms.

Private collection

Edition: 15 original versions

Studio of José Luis Roig, Valencia

Bibliography: Dalmace 1988, pp. 10, 16, 22; Dalmace

2001, repr. in colour, p. 554

MARIANA, 1982

Cat. 37

Serie: *Crónica de transición*, 1980-81

Pintura sobre poliéster, 19 x 24 x 11 cms.

Colección particular

Tirada: 15

Editor: Galería Maeght, Barcelona

Taller: José Luis Roig, Valencia

MARIANA, 1982

Cat. 37

Series: *Crónica de transición* (Chronicle of Transition), 1980-81

Paint on polyester, 19 x 24 x 11 cms.

Private collection

Edition: 15

Publisher: Galería Maeght, Barcelona

Studio of José Luis Roig, Valencia



Cat. 36



Cat. 37

CRONOLOGÍA Y BIBLIOGRAFÍA



EQUIPO CRÓNICA: CRONOLOGÍA (1964-1981)

EQUIPO CRÓNICA: CHRONOLOGY (1964-1981)

MICHÈLE DALMACE

1964

Rafael Solbes y Manolo Valdés participan por primera vez, por separado y junto a otros artistas españoles, en la exposición itinerante *España Libre*, que tiene lugar entre abril y mayo.

Durante el verano y el otoño se celebran en Valencia una serie de reuniones de cara a constituir un grupo de artistas. Participan en ellas los pintores Marí, Martí Quinto, Mensa, Ana Peters, Solbes, Toledo, Valdés, y el crítico de arte Tomàs Llorens. De estas reuniones nace el proyecto de *Estampa Popular de Valencia*. Paralelamente surge también la idea de constituir un grupo de pintores definido por una tendencia artística común; la única manifestación de este grupo será la exposición colectiva realizada el mes de noviembre en el Ateneo Mercantil de Valencia.

De octubre a diciembre se llevan a cabo exposiciones de *Estampa Popular de Valencia*, en Valencia y Cullera. En los catálogos, con textos de Tomàs Llorens, quedan plasmados una serie de criterios que los distancian de otros grupos de Estampa Popular existentes en España.

En noviembre se exhibe una muestra colectiva en el Ateneo Mercantil de Valencia, en la que participan Calatayud, Marí, Martí Quinto, Mensa, Solbes, Toledo y Valdés. Todas las obras se ajustan a una temática común, la emigración laboral.

1965

En el mes de enero Solbes, Toledo y Valdés participan en el *XVI Salon de la Jeune Peinture*, con obras creadas individualmente pero presentadas como trabajo colectivo de Equipo Crónica. Esta participación es destacada por la crítica francesa.

Con ocasión de esta muestra los componentes del grupo establecen contactos con E. Arroyo, G. Aillaud y A. Recalcati.

La constitución de Equipo Crónica y su actividad son reseñadas por A. Cirici Pellicer en el número 4 de *Serra d'Or*.

En febrero, Rafael Solbes y Manolo Valdés reciben la Medalla de Oro en el III Salón Nacional de Pintura organizado por la Caja de Ahorros del Sureste de España en Alicante. Forman parte del jurado Vicente Aguilera Cerni y Cesáreo Rodríguez Aguilera. Juan Antonio Toledo abandona Equipo Crónica, aunque seguirá manteniendo una relación estrecha con Solbes y Valdés.

A finales de este año (diciembre '65-enero '66) se organiza la primera exposición individual de Equipo Crónica. La muestra, de carácter

1964

Between April and May, Rafael Solbes and Manolo Valdés participate for the first time, independent of one another, in the travelling exhibition *España Libre* (Free Spain), together with other Spanish artists.

During the summer and autumn, a series of meetings is held in Valencia with the aim of forming a group of artists there. Participants include the painters Marí, Martí Quinto, Mensa, Ana Peters, Solbes, Toledo, Valdés, and the art critic Tomàs Llorens. These meetings give rise to the Valencia branch of *Estampa Popular*. A parallel idea also arises of forming a group of painters defined by a common artistic tendency. Their only appearance as a group is in the exhibition held in November at the Ateneo Mercantil in Valencia.

From October to December, *Estampa Popular de Valencia* exhibitions take place in Valencia and Cullera. The catalogues, with texts by Tomàs Llorens, identify a series of criteria that separate them from other existing Estampa Popular groups in Spain.

In November, a group exhibition is held at the Ateneo Mercantil in Valencia, in which participate Calatayud, Marí, Martí Quinto, Mensa, Solbes, Toledo, and Valdés. All the works adopt a common theme: labour migration.

1965

In January, Solbes, Toledo and Valdés participate in the *XVI Salon de la Jeune Peinture*, with paintings that are created individually but presented as the collective work of Equipo Crónica. Their participation is highlighted by the French critics.

During the show, members of the group establish contacts with E. Arroyo, G. Aillaud, and A. Recalcati.

The creation of Equipo Crónica and their activities are reviewed by A. Cirici Pellicer in the 4th issue of *Serra d'Or*.

In February, Rafael Solbes and Manolo Valdés receive the Gold Medal in the III Salón Nacional de Pintura organized by the Caja de Ahorros del Sureste de España in Alicante. Vicente Aguilera Cerni and Cesáreo Rodríguez Aguilera form part of the jury.

Juan Antonio Toledo abandons Equipo Crónica, although he will maintain close ties to Solbes and Valdés.

The first solo exhibition of Equipo Crónica is organized at the end of this year (December '65-January '66). The travelling

exhibition opens in Italy: Reggio Emilia (Sala Communale) and Ferrara (Sala Communale). M. De Micheli writes the catalogue texts.

Around this time, the artists meet Valeriano Bozal, with whom they establish a close friendship and a critical and theoretical exchange that will last until the dissolution of Equipo Crónica in 1981.

1966

The first solo exhibitions in Spain take place this year. The first is held at the Sala Miqueldi in Bilbao. The catalogue features texts by A.G. Pericás. The second, in December, takes place at the Galería La Pasarela in Seville. The catalogue texts are by Tomás Llorens.

Equipo Crónica also participate in the group exhibition *10 Fran Barcelona och Valencia* at the Norrköpings Museum, and at other venues in Sweden. The show is organized by the sculptor Owe Pellsjö, a member of the movement *Ciclo de Arte de Hoy* (Cycle of Art Today) (Barcelona).

1967

This is a year of intense exhibition activity. The year begins with the group's participation, in January, in the *XVIII Salon de la Jeune Peinture* in Paris. The critics' reaction is generally unfavourable towards the *Salon* artists, but they mention the participation of Equipo Crónica.

In February, a solo exhibition is held at the Galería Val i 30 in Valencia.

In April, the artists are invited to participate in the group exhibition *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, organized by G. Gassiot-Talabot at the Musée des Arts Décoratifs in Paris. They simultaneously collaborate in another group exhibition, *Homenaje a Picasso*, in Barcelona.

During the summer, their work is displayed anew in Paris. They are invited to participate in the large group exhibition *Le Monde en question*, held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, with the *Salon de la Jeune Peinture* artists, grouped around Pierre Gaudibert and Gérald Gassiot-Talabot. During this same period they hold a solo exhibition at the Galería Barandiarán in San Sebastian. The catalogue essay is by V. Bozal.

They also take part in the *Salón Latinoamericano del Grabado* in Havana, Cuba.

In October, another solo exhibition is organized at the Galería Aixelà in Barcelona.

1968

The group begins the year by participating in the *V Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur*, which is celebrated in Antibes in February.

Two solo exhibitions are organized in Italy: one in the north, at the Galleria L'Agrifoglio in Milan, where, for the first time, the artists show paintings from the series *La recuperación* (The Recovery). The other exhibition is held at the Galleria Il Girasole in Rome.

The artists participate in various group shows in Italy and France: *Pluralità Viva* in September at Martinengo and *L'Art*

itinerante, se presenta en Italia: Reggio Emilia (Sala Communale) y Ferrara (Sala Communale). Los textos del catálogo corren a cargo de M. De Micheli.

Por estas fechas conocen a Valeriano Bozal, con quien se establece una relación de amistad y de intercambio crítico y teórico que perdurará hasta la disolución de Equipo Crónica en 1981.

1966

En este año tienen lugar las primeras exposiciones individuales en España. La primera en la Sala Miqueldi de Bilbao. El catálogo lleva textos de A. G. Pericás. La segunda, en el mes de diciembre, en la Galería La Pasarela de Sevilla. Los textos del catálogo los firma Tomás Llorens.

Equipo Crónica participa además en la exposición colectiva *10 Fran Barcelona och Valencia*, en el Museo de Norrköpings, que a continuación itenera por Suecia, una muestra organizada por el escultor Owe Pellsjö, miembro del movimiento *Ciclo de Arte de Hoy* (Barcelona).

1967

Es éste un año de intensa actividad expositiva. Se inicia con una participación, en el mes de enero, en el *XVIII Salon de la Jeune Peinture*, en París. La crítica, que, por lo general, no ha favorecido a los artistas del Salón, destaca la aportación de Equipo Crónica.

En febrero se organiza una exposición individual en la Galería Val i 30 de Valencia.

En el mes de abril son invitados a participar en la muestra colectiva *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, que organiza G. Gassiot-Talabot en el Museo de Artes Decorativas de París.

Simultáneamente colaboran en otra exposición colectiva, *Homenaje a Picasso*, en Barcelona.

Durante el verano su obra se expone nuevamente en París. Les invitan a colaborar en la amplia muestra colectiva *Le Monde en question*, realizada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, con los artistas del *Salon de la Jeune Peinture*, agrupados en torno a Pierre Gaudibert y Gérald Gassiot-Talabot.

En este mismo periodo realizan una exposición individual en la Galería Barandiarán de San Sebastián. El catálogo lleva texto de V. Bozal.

Participan además en el *Salón Latinoamericano del Grabado*, en La Habana.

En el mes de octubre se organiza otra exposición individual, en la Galería Aixelà, de Barcelona.

1968

Comienzan el año participando en el *V Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur*, celebrado en Antibes en el mes de febrero.

Se organizan dos exposiciones individuales en Italia; una en el norte, en Milán, en la Galería L'Agrifoglio, en la que se muestran por primera vez obras de la serie *La recuperación*. La otra tiene como sede la Galería Il Girasole, de Roma.

Participan en varias muestras colectivas en Italia y Francia: en el mes de septiembre, *Pluralità Viva*, en Martinengo y *L'Art Vivant*,

1955-1968, en la Fundación Maeght, en Saint-Paul de Vence. En noviembre, *Manifestation de soutien au peuple vietnamien*, en París.

Algunas obras de la serie *La recuperación* se presentan en una exposición individual en la Galería Val i 30, de Valencia, en el mes de diciembre.

1969

A lo largo de este año Equipo Crónica muestra sus obras en dos exposiciones individuales: una en abril y mayo en la Galería Cultart, de Madrid; otra, en diciembre, en la Galería Grises de Bilbao, en la que se expone la serie *Guernica*.

1970

Entre mayo y octubre participan en la exposición *Kunst und Politik*, organizada por Klaus Bussmann en el Badischer Kunstverein, en Karlsruhe, en Wuppertal y Colonia. Intervienen numerosos artistas franceses y alemanes, como Aillaud, Biras, Rancillac, Telémaque, Vostell, Staeck, y algunos italianos y españoles, como Guttuso, Spadari, Arroyo, Canogar, Genovés. La muestra está concebida en la línea de los "Salons de la Jeune Peinture" y "Le Monde en question", y en ella se exhiben carteles del mayo francés. La repercusión es muy amplia en la crítica de arte alemana, y algo más moderada en Italia y Francia.

En los últimos meses del año realizan dos exposiciones individuales. La primera en la Sala Honda de Cuenca. La segunda, en noviembre, en la Galería Val i 30, de Valencia, en la que ya han expuesto otras dos veces. Se muestran aquí obras de la serie *Autopsia de un oficio*. A partir de este momento, Equipo Crónica firma un contrato estable con esta Galería.

Participan también en la muestra colectiva *Aspects du racisme*, en París.

1971

En los meses de marzo y mayo realizan dos exposiciones individuales en Alemania: en la Galería Klang de Colonia y en la Galería Poll, de Berlín, con la que se establece una relación profesional duradera.

Vivant, 1955-1968 at the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence. In November, they take part in the *Manifestation de soutien au peuple vietnamien* in Paris.

Some works from the series *La recuperación* (The Recovery) are presented in a solo exhibition at the Galería Val i 30 in Valencia in December.

1969

Throughout the year, Equipo Crónica present works in two solo exhibitions. One is held April-May at the Galería Cultart in Madrid; the other in December at the Galería Grises in Bilbao where the group shows the *Guernica* series.

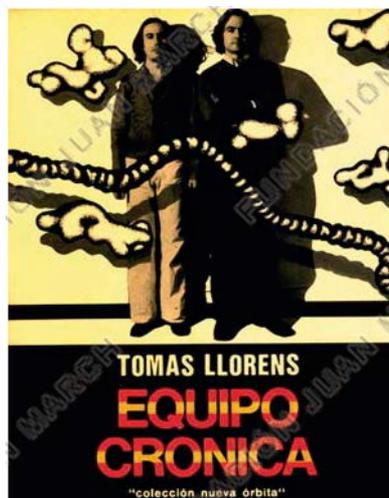
1970

Between May and October, the artists participate in the exhibition *Kunst und Politik*, organized by Bussmann at the Badischer Kunstverein in Karlsruhe, Wuppertal, and Cologne. Numerous French and German artists take part in the exhibition, among them Aillaud, Biras, Rancillac, Telémaque, Vostell, Staeck, as well as the Italian and Spanish artists Guttuso, Spadari, Arroyo, Canogar, and Genovés. The show is conceived along the lines of the "Salons de la Jeune Peinture" and "Le Monde en question", and Equipo Crónica show posters relating to the events of May 1968 in France. Reaction to the exhibition is widespread among German art critics, but more moderate among critics in Italy and France.

In the last months of the year, they hold two solo exhibitions. The first is at the Sala Honda in Cuenca. The second, held in November, is at the Galería Val i 30 in Valencia, where they had already exhibited twice. Here they present works from the series *Autopsia de un oficio* (Autopsy on an Occupation). As of this moment, Equipo Crónica enter into a contract with the Gallery. They also participate in the group show *Aspects du racisme* in Paris.

1971

In March and May, they hold two solo exhibitions in Germany: at the Galerie Klang in Cologne and at the Galerie Poll in Berlin, with which they establish a lasting professional relationship.



Cubierta del libro de Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*, Ed. Gustavo Gili, Col. Nueva Órbita, Barcelona, 1972.

From May to September, they participate in the group exhibition *1a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró* in Granollers (Barcelona). A separate section of the exhibition clearly shows the predominance of conceptual art among young Catalan artists.

In November, in a solo exhibition at the Colegio de Arquitectos in Barcelona, the group shows its *Policía y cultura* (Police and Culture) series.

1972

The Galería Val i 30 in Valencia and the Galería Juana Mordó in Madrid share a contract with Equipo Crónica. They prepare various solo exhibitions where they show the *Policía y cultura* series.

Between January and June, the works of Equipo Crónica are exhibited at the Galería Juana Mordó in Madrid (January-February), Casa del Siglo XV in Segovia (March-April), Galería Tassili in Oviedo (April-May), Colegio Pio XII in Valencia, and Galería Atena in Zaragoza (June).

In June, the artists take part in *Encuentros de Pamplona* (Pamplona Meetings), in Pamplona. These *Encuentros* are presented as a major avant-garde festival, with the extensive participation of international musicians, conceptual artists, videos, performances, etc. The event unfolds in an atmosphere of controversy that is widely echoed in the press. Equipo Crónica adopt a critical attitude towards the organizers, and presents a multiple, the sculpture *Espectador de espectadores* (Viewer of Viewers), of which one hundred copies are distributed to the various premises staging the different activities. Equipo Crónica's work stimulates the active participation of many observers and becomes one of the most noted events of the *Encuentros*.

In a solo exhibition from October to November at the Galería Val i 30 in Valencia, the group presents the *Serie negra* (Black Series). The first monograph on Equipo Crónica is published, written by Tomàs Llorens and edited by Gustavo Gili in Barcelona. One hundred copies of the monograph are accompanied by a multiple, and two hundred by a lithograph.

De mayo a septiembre participan en la exposición colectiva *1ª Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró*, en Granollers (Barcelona). En una secció separada de la mostra se pone de manifiesto el predominio del arte conceptual entre los artistas catalanes jóvenes.

En noviembre, en una exposició individual en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, se presenta la serie *Policía y Cultura*.

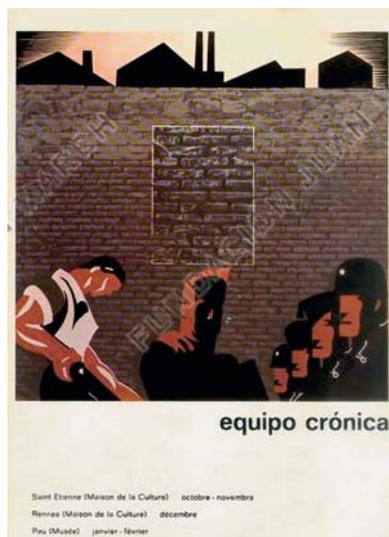
1972

La valenciana Galería Val i 30 comparte con la Galería Juana Mordó, de Madrid, un contrato estable con Equipo Crónica. Se programan varias exposiciones individuales en las que se muestra la serie *Policía y Cultura*.

Entre enero y junio, las obras de Equipo Crónica se exhiben en la Galería Juana Mordó, de Madrid (enero-febrero), en la Casa del Siglo XV, de Segovia (marzo-abril), en la Galería Tassili, de Oviedo (abril-mayo), en el Colegio Pío XII de Valencia y en la Galería Atenas, de Zaragoza (junio).

En el mes de julio toman parte en los *Encuentros de Pamplona*, en Pamplona. Estos *Encuentros* se plantean como un gran festival de vanguardia con amplísima participación internacional de músicos, artistas conceptuales, videos, *performances*, etc..., y se desarrollan en un clima polémico, que encuentra amplio eco en la prensa. Equipo Crónica adopta una actitud crítica respecto a los organizadores, y presenta una figura múltiple, el *Espectador de espectadores*, cuyos cien ejemplares se distribuyen en varios locales que son escenario de las diferentes actividades. La obra de Equipo Crónica estimula la participación activa de muchos espectadores y se convierte en uno de los acontecimientos más destacados de estos *Encuentros*.

En una exposició individual, de octubre a noviembre, en la Galería Val i 30, de Valencia, se muestra la *Serie negra*. Se publica la primera monografía sobre Equipo Crónica, llevada a cabo por Tomàs Llorens y editada por Gustavo Gili en Barcelona. Cien ejemplares van acompañados de un múltiple y doscientos de una litografía.



Cubierta del catálogo *Equipo Crónica*. Maison de la Culture, St-Etienne, octubre-noviembre 1974, Maison de la Culture, Rennes, diciembre; Musée des Beaux-Arts, Pau, enero-febrero, 1975.



Cubierta del catálogo *VIII Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 15 de septiembre-21 de octubre, 1974.

1973

A lo largo de este año, la obra de Equipo Crónica se muestra en varias exposiciones individuales, en España y fuera del país: en enero en la Galería René Metras de Barcelona; en abril, la *Serie Negra* viaja a América, para ser mostrada en la Galería Arte Contacto, de Caracas; en mayo-junio, en la Galería Stadler de París se presenta la serie *Ocho retratos, dos bodegones y un paisaje*, que recibe buena acogida por la crítica y los medios profesionales franceses; finalmente, en octubre, en Llotja del Tint, en Banyoles (Gerona).

La *VIII Biennale de Paris*, que se celebra entre septiembre y octubre, se plantea con fórmulas renovadoras e intenta responder al clima establecido por la *Documenta* de Kassel. Participan en ella 96 artistas y predominan las tendencias que prolongan el arte conceptual y el movimiento *Support/Surface*. Equipo Crónica se desmarca una vez más, y presenta la serie *El cartel*, que polemiza con estas tendencias de neovanguardia, aunque su trabajo tiene escasa repercusión crítica.

1974

Lo más destacable de este año es que tienen lugar las primeras muestras antológicas de Equipo Crónica, que tienen lugar fuera de España. La *Primera Exposición Antológica* se realiza en el Lijbaancentrum de Rotterdam (marzo-abril). También se presenta la nueva serie *Oficio y Oficiantes*. Una nueva antológica puede verse en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París (junio-agosto), en el espacio Animation Recherche Confrontation (ARC): *Exposición Antológica*, muestra itinerante, entre octubre de 1974 y febrero de 1975, en las Casas de la Cultura de Saint-Etienne y Rennes, y en el Museo de Bellas Artes de Pau. El catálogo contiene texto de T. Llorens.

Otro hecho destacable es, en el mes de febrero, la retransmisión, por la Radiotelevisión italiana (RAI), de un documental en el que se presentan dos cuadros de Equipo Crónica.

El año se completa con varias exposiciones individuales, a nivel nacional e internacional: en mayo en la Sala Juan XXIII de Córdoba; en junio una muestra de Cartones y Obra Gráfica en la Galerie du Fleuve, en Burdeos; en octubre, en la Galería Cavour de Milán.

1973

Throughout the year, Equipo Crónica's work is shown in various solo exhibitions in Spain and abroad: in January at the Galería René Metras in Barcelona; in April, the *Serie negra* (Black Series) travels to South America to be exhibited at the Galería Arte Contacto in Caracas, Venezuela; in May-June, the series *Retratos, bodegones y paisajes* (Portraits, Still-lives and Landscapes) is presented at the Galerie Stadler in Paris where it is given a warm reception by French critics and the professional media; finally, in October, they exhibit at Llotja del Tint in Banyoles (Gerona).

The *VII Paris Biennale*, celebrated between September and October, proposes new artistic formulas in response to the climate established by *Documenta* in Kassel. Ninety-six artists participate in the Biennale, which is dominated by tendencies that expand upon conceptual art and the movement *Support/Surface*. Equipo Crónica once again sets itself apart and presents *El cartel* (The Poster) series, which confronts these neo-vanguard tendencies. The work, however, has little critical repercussion.

1974

The most notable events of this year are the first retrospective shows of Equipo Crónica held outside of Spain. The *Primera Exposición Antológica* (First Retrospective Exhibition) is held at the Lijbaancentrum in Rotterdam (March-April). The new series *Oficio y oficiantes* (Practice and Practitioners) is also presented. A new retrospective exhibition opens at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in Paris (June-August); between October 1974 and February 1975, the travelling *Exposición Antológica* is shown at the Animation Recherche Confrontation (ARC), then at the Maisons de la Culture in Saint-Etienne and Rennes, and at the Musée des Beaux-Arts in Pau. The catalogue features an essay by T. Llorens.

Another notable event is the February broadcast by Radiotelevisione Italiana (RAI) of a documentary featuring two paintings by Equipo Crónica.

The year is completed with various national and international solo exhibitions at the Sala Juan XXIII in Cordoba in May; a Cartoon and Graphic Work show at the Galerie du Fleuve in Bordeaux in June; and an exhibition at the Galleria Cavour in Milan in October.



Cubierta del catálogo *Equipo Crónica. Antológica*, Centro de Arte M 11, Sevilla, abril-mayo 1975.

1975

The Centro de Arte M 11 in Seville holds the group's first *Exposición Antológica* in Spain (April-May).

The most significant milestone of the year is undoubtedly the selection of Equipo Crónica for the Venice Biennale. The Biennale's *Convegno Internazionale Progettuale* is celebrated in July. Tomàs Llorens presents the plan for the project *Spagna, avanguardia artística e realtà social, 1936-1976*. In September, at the suggestion of the Visual Arts Committee, which includes Eduardo Arroyo, the Biennale's Executive Council entrusts the realization of the project to a committee composed of Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Tom s Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni T pies, and Manolo Valdés.

In the final months of 1975 and the beginning months of the following year, the project developed for the Venice Biennale, *Spagna, avanguardia artística e realtà social, 1936-1976*, sparks widespread debate in Spain and also has repercussions in Italy. In Spain, opposition to the project is headed by a number of artist groups and by the critics Vicente Aguilera Cerni and José María Moreno Galván. In Italy, Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan and Emilio Vedova, among others, actively support the project.

Between June and November, Equipo Crónica participates in a travelling exhibition in Germany based on Picasso's *Guernica*. Equipo Crónica is commissioned to design the set and costumes for Bertold Brecht's play *The Resistible Rise of Arturo Ui*, adapted by Camilo José Cela and directed by Peter Fitzzi and José Luis G mez. It is staged in October at the Teatro Lara in Madrid.

1976

In the spring, the members of Equipo Crónica participate in *Els alters "75 Anys de Pintura Valenciana"*, a group exhibition held at the Punto, Temps, and Val i 30 galleries in Valencia. The exhibition is meant as a counterproposal to a previous show promoted by the City Council, *75 Años de pintura valenciana*. The objective of the resulting forty-artist collective is to offer their own extra-institutional interpretation of their artistic past.

Cubierta del catálogo *Equipo Crónica. Leer a Daumier*, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo, 1976.



1975

En el Centro de Arte M 11 de Sevilla puede verse la primera *Exposición Antológica* realizada en España (abril-mayo).

Sin duda el hito más importante del año lo constituye la selección de Equipo Crónica para la Bienal de Venecia. En julio se celebra el *Convegno Internazionale Progettuale* de la Bienal. Tom s Llorens presenta el proyecto de exposición *Spagna, avanguardia artística e realtà social, 1936-1976*. En septiembre, a propuesta del Comité de Artes Visuales, del que forma parte Eduardo Arroyo, el Consejo Directivo de la Bienal encarga la realización del proyecto a una comisión constituida por Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Tom s Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni T pies y Manolo Valdés.

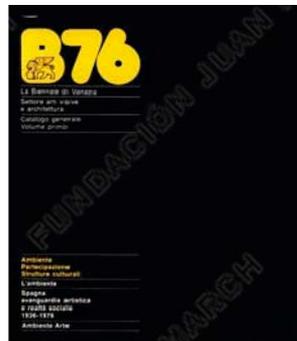
En los últimos meses del año y principios del siguiente, el proyecto elaborado para la Bienal de Venecia, *Spagna, avanguardia artística e realtà social, 1936-1976*, despierta en España una amplia polémica, que encuentra repercusión también en Italia. La oposición al proyecto está encabezada en España por numerosos grupos de artistas y por los críticos Vicente Aguilera Cerni y José M  Moreno Galván; en Italia, apoyan activamente el proyecto Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan y Emilio Vedova, entre otros.

Entre junio y noviembre, Equipo Crónica participa en una exposición itinerante por Alemania en torno al *Guernica* de Picasso.

Equipo Crónica se encarga de diseñar los decorados y el vestuario de la obra de Bertold Brecht, *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, que, en versión de Camilo José Cela y dirigida por Peter Fitzzi y José Luis Gómez, se representa en el Teatro Lara de Madrid en el mes de octubre.

1976

En la primavera, los miembros de Equipo Crónica participan en *Els altres 75 Anys de Pintura Valenciana*, una muestra colectiva que se expone en las Galerías Punto, Temps y Val i 30, de Valencia. La exposición constituye una contrapropuesta a otra anterior, *75 Años de Pintura Valenciana*, promovida por el Ayuntamiento, a raíz de la cual cuarenta artistas se organizan como colectivo con objeto de plantear una interpretación propia y extra-institucional de su pasado artístico.



Cubierta del catálogo *Spagna, avanguardia artística e realtà social: 1936-76, Bienal, Venecia*. En el Catálogo General de la Bienal de Venecia, sección Artes Visuales, Arquitectura (n  176-186), 1976.

En distintos momentos del año se organizan varias exposiciones individuales: en marzo se muestra la *Obra gráfica i múltiples* en la Galería 42 de Barcelona; en mayo, en la Galería Juana Mordó, de Madrid, obras de los dos últimos años, así como la serie *El paredón*, realizada para la inminente Bienal de Venecia. En este momento llega a término el contrato estable de Equipo Crónica con la Galería Val i 30, aunque sigue vigente el que tienen con la Galería Juana Mordó. Una nueva exposición individual tiene lugar, a finales de año, en la Galería Poll de Berlín.

El acontecimiento más notorio se produce durante el verano, con la inauguración, en un clima extremadamente polémico, sobre todo en España, de la exposición *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*, que ocupa el Pabellón Central de la Bienal de Venecia. El rotundo éxito de público contrasta con la moderada respuesta de los medios críticos internacionales. De Equipo Crónica se expone, junto a otras cuatro pinturas anteriores, la serie *El paredón*, expuesta poco antes en Madrid.

De diciembre a febrero de 1977 se presenta en la Fundación Joan Miró de Barcelona, la exposición participante en la Bienal veneciana, *España, vanguardia artistica y realidad social, 1936-1976*. Con ello se reaviva la polémica en España.

1977

Durante la primavera, Equipo Crónica colabora en el cortometraje *Expediente* de Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz, producido por Ghetto Films. *Expediente* recibirá la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián.

En marzo, en una exposición individual en la Galería Karl Flinker de París, se presenta la serie *La trama*, quizá la de mayor complejidad formal y conceptual realizada por Equipo Crónica. Por desgracia, gran parte de esta serie es destruida accidentalmente en el aeropuerto de Caracas en otoño de este mismo año.

En distintos momentos del año se presentan varias exposiciones individuales en Alemania: Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (marzo-abril); Kunstverein, Hannover (agosto-septiembre); Badischer Kunstverein, Karlsruhe (octubre-noviembre).

En julio tiene lugar la primera exposición individual en territorio portugués, en el Centro de Arte Contemporáneo de Oporto.

Various individual exhibitions are organized at different moments of the year. In March, *Obra gráfica i múltiples* is shown at Galería 42 in Barcelona. In May, at the Galería Juana Mordó in Madrid, the group presents their work of the last two years, in addition to the series *El paredón* (The Wall) created for the imminent Venice Biennale. At this point, the contract between Equipo Crónica and the Galería Val i 30 ends, although the contract with the Galería Juana Mordó continues. A new exhibition is held at the end of the year, at the Galerie Poll in Berlin. The most notorious event in Equipo Crónica's history takes place in the summer with the inauguration – in an extremely controversial atmosphere, especially in Spain – of *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*, which occupies the Central Pavilion of the Venice Biennale. The resounding public success contrasts with the moderate critical response from the international media. Together with four earlier paintings, Equipo Crónica shows the series *El paredón* (The Wall), exhibited just a short while before in Madrid.

From December to February 1977, the Fundación Joan Miró in Barcelona presents the Venetian Biennale exhibition, *España, vanguardia artistica y realidad social, 1936-1976*. The exhibition revives the controversy in Spain.

1977

During the spring, Equipo Crónica collaborates on the short film *Expediente*, by Manuel Coronado and Carlos Rodríguez Sanz, and produced by Ghetto Films. *Expediente* receives the Concha de Oro award at the San Sebastián Film Festival.

In March, *La trama* (The Mesh) series is presented in a solo exhibition at the Galerie Karl Flinker in Paris. It is perhaps Equipo Crónica's most formal and conceptually complex series. Unfortunately, a large part of the series is accidentally destroyed at the Caracas airport in the autumn of this year.

At different moments of the year, various solo exhibitions are held in Germany: at Frankfurter Kunstverein in Frankfurt (March-April); Kunstverein in Hannover (August-September); and Badischer Kunstverein in Karlsruhe (October-November).

In June, the first solo exhibition in Portugal is held at the Centro de Arte Contemporâneo in Oporto.

Cubierta del catálogo *Equipo Crónica expose à la Galerie Maeght de Barcelone*, por Michèle Dalmace-Rognon, mayo de 1981.



Cubierta del catálogo *Equipo Crónica. Los Viajes. Crónica de Transición*, Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, noviembre-diciembre, 1981.

The group's worldwide exposure is complete with their participation in two group exhibitions in France. The first, from April to June, is held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris under the name *Mythologies quotidiennes II*, and is organized by G. Gassiot-Talabot. The second is held in June at the Musée de l'Annonciade in Saint-Tropez, under the title *Le Drapeau*.

1978

In January, the contract with the Galería Juana Mordó in Madrid comes to an end, and the group signs another contract with the Galería Maeght in Barcelona. The group exhibits the *El billar* (Billiards) and *A modo de parábola* (By Way of Parable) series, together with other earlier paintings. The first series receives widely favorable responses in the press.

Throughout the year, Equipo Crónica participates in two artistic projects. The group collaborates on the film *Camada negra* by Manuel Gutiérrez Aragón, produced by José Luis Borau. The artists also design the sets and costumes for Rafael Alberti's play, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Night of War in the Museo del Prado), written in 1956. Directed by Ricard Salvat, it is presented in the Centro Dramático Nacional in Madrid.

This is a year rife with solo exhibitions. The *El billar* (Billiards) series is shown in April at the Galerie Maeght in Zurich and in November at the Sala Luzán in Zaragoza. *Equipo Crónica. Oeuvre graphique* is displayed at the Rochefort Museum in May-June. During the summer, at the Galería Cadaqués in Cadaqués, Equipo Crónica presents the first works in the series *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes). In autumn, the Galería Yerba in Murcia is the venue for another show. Finally, in December, the group returns to the Galería Val i 30 in Valencia with the *A modo de parábola* (By Way of Parable) series.

1979

Distributed throughout the year are various solo exhibitions, beginning in January with the *El billar* (Billiards) series at the Galería Juana de Aizpuru in Seville. This is followed by an exhibition in Mataró, at the Caixa d'Estalvis, and ends in

La proyección internacional se completa con la participación en dos muestras colectivas en Francia: la primera se extiende de abril a junio en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París. Se trata de una muestra que, bajo el título *Mythologies quotidiennes II*, organiza G. Gassiot-Talabot. La segunda se celebra en julio en Saint-Tropez, en el Museo de l'Annonciade, muestra que lleva por título *Le drapeau*.

1978

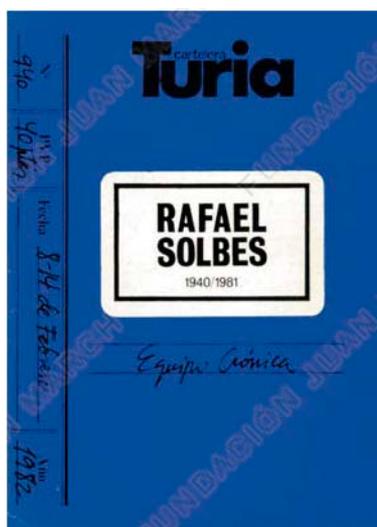
En enero finaliza el contrato con la Galería Juana Mordó, de Madrid y se firma otro con la Galería Maeght, de Barcelona. Un mes después tiene lugar la primera exposición individual en esta galería. Se presentan las series *La partida de billar*, y *A modo de parábola*, junto con otros cuadros anteriores. La primera serie tiene un eco amplio y favorable en la prensa.

Equipo Crónica participa a lo largo de este año en dos proyectos artísticos: colabora en la película *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón, producida por José Luis Borau, y diseña la escenografía y los figurines de la obra de Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, escrita en 1956, que, dirigida por Ricard Salvat, se estrena en el Centro Dramático Nacional, en Madrid.

Es un año rico en exposiciones individuales: la serie *La partida de billar* puede contemplarse en abril en la Galería Maeght de Zurich y en noviembre en la Sala Luzán, de Zaragoza. La *Obra gráfica* se expone en el Museo de Rochefort en mayo-junio. Durante el verano, en la Galería Cadaqués, en Cadaqués, se muestran las primeras obras de la serie *Paisajes urbanos*. En otoño, la Galería Yerba, en Murcia, es sede de otra muestra. Finalmente, en diciembre vuelven a la Galería Val i 30, de Valencia con la serie *A modo de parábola*.

1979

Escalonadas a lo largo de todo el año se celebran varias exposiciones individuales, comenzando en enero con la serie *La partida de billar* en la Galería Juana de Aizpuru, de Sevilla, siguiendo en Mataró, en la Caixa d'Estalvis, hasta terminar en



Cubierta del libro de Valeriano Bozal et al., *Rafael Solbes*, en *Cartelería Turia*, Valencia, febrero, 1981

noviembre en la Galería Maeght de Zurich, con los cartones de la serie *Paisajes urbanos*. Esta misma serie se había presentado en verano en la Galería Juana Mordó de Madrid, recibiendo críticas negativas: se consideraba desafortunado el cambio de lenguaje pictórico derivado de un cambio de técnica (sustitución de la pintura acrílica por óleo). En estas críticas parece aflorar el polémico distanciamiento respecto a Equipo Crónica de los críticos y artistas jóvenes españoles de la llamada generación de los 70.

Alternando con estas exposiciones individuales, participan en otras muestras colectivas: en mayo, en *Images détournées/Imágenes desviadas*, organizada por M. Eschapaspe en el Centre Georges Pompidou de París; en el verano, en el Kunstverein de Hannover; de octubre a diciembre en *Les Uns par les Autres*, en el VIII Festival de Lille; en la muestra organizada por la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, en Santa Cruz de Tenerife (noviembre-diciembre) y desde octubre hasta enero de 1980, en Portugal, en *Lis'79*, primero en la Galería de Belem, en Lisboa y posteriormente en el Centro de Arte Contemporáneo de Oporto.

1980

En el último trimestre del año tienen lugar dos exposiciones individuales en Berlín: la primera en la Galería Poll, en la que se muestra la serie *Paisajes urbanos*, y la segunda en la Galería Schweinbraten, en Berlín Este.

1981

En este último año de existencia de Equipo Crónica su obra se exhibe en varias exposiciones individuales: en febrero en Bonn; en mayo-junio en la Galería Maeght de Barcelona, en la que se presentan tres series: *Paisajes urbanos*, *Los viajes* y *Crónica de transición*. Esta muestra recibe una amplia respuesta en la prensa y en los medios críticos. En octubre se presenta la obra gráfica y múltiples en la Sala Isaies Peris, en Vinalesa, Valencia. En noviembre, el Ministerio de Cultura organiza otra muestra en las Salas Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se presentan las series *Los viajes* y *Crónica de transición*. En la víspera de la inauguración fallece Rafael Solbes. Equipo Crónica había comenzado a trabajar en una nueva serie provisionalmente titulada *Lo público y lo privado*, con referencias iconográficas a Rembrandt (autorretratos) y Gericault (*La Balsa de la Medusa*). Con la desaparición de Solbes concluye la obra de Equipo Crónica y se inicia la trayectoria profesional individual de Manolo Valdés.

Poco después (diciembre-enero del 82) Equipo Crónica recibe el Premio Cáceres de pintura, en Cáceres.*

November at the Galerie Maeght in Zurich with cartoons from the *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes) series. This same series had been exhibited during the summer at the Galería Juana Mordó in Madrid and received negative reviews. Their change of pictorial language necessitated by a change in technique (the substitution of acrylic paint for oil) was considered unfortunate. In these reviews can be perceived the growing controversial distance between Equipo Crónica and the critics and young Spanish artists of the so-called 70s Generation.

Alternating with these solo exhibitions, Equipo Crónica participates in other group shows: in May, in *Images détournées/Imágenes desviadas*, organized by M. Eschapaspe at the Centre Georges Pompidou in Paris; in the summer, at the Kunstverein in Hannover; from October to December in *Les Uns par les Autres*, at the VIII Festival de Lille; in the show organized by the Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo in Santa Cruz, Tenerife (November-December); and in *Lis'79* from October to January 1980, in Portugal (first in the Galeria Belem in Lisbon and later at the Centro de Arte Contemporáneo in Oporto).

1980

In the last quarter of the year, two solo exhibitions are held in Berlin. The first at the Galerie Poll, where the group shows the *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes) series, and the second at the Galerie Schweinbraten in East Berlin.

1981

In the final year of Equipo Crónica's existence, the group exhibits work in various solo exhibitions. In February, in Bonn; in May-June, at the Galería Maeght in Barcelona, where they present three series: *Paisajes urbanos* (Urban Landscapes), *Los viajes* (Journeys) and *Crónica de transición* (Chronicle of Transition). This show receives widespread response from the press and professional media. In October, the artists present their graphic work at the Sala Isaies Peris in Vinalesa, Valencia. In November, the Ministry of Culture organizes another show at the Sala Picasso of the Biblioteca Nacional in Madrid, where the group presents the series *Los viajes* (Journeys) and *Crónica de transición* (Chronicle of Transition). On the eve of the inauguration, Rafael Solbes dies. Equipo Crónica had begun work on a new series provisionally titled *Lo público y lo privado* (Public and Private), with iconographic references to Rembrandt (self-portraits) and Gericault (*The Raft of the Medusa*). Solbes' death puts an end to the work of Equipo Crónica, and marks the beginning of the solo professional career of Manolo Valdés.

Shortly thereafter (December-January 1982), Equipo Crónica receives the Cáceres Award in painting.*

* Las exposiciones póstumas de Equipo Crónica—tanto las monográficas como las colectivas con obra de Equipo Crónica—aparecen reseñadas en el apartado II de la bibliografía de este catálogo.

* The posthumous exhibitions of Equipo Crónica—the solo exhibitions as well as the group exhibitions with works by Equipo Crónica—are listed in section II of the bibliography of this catalogue.

EQUIPO CRÓNICA



IVAM DE TITAN EN LA GUERRA MODERNA

EQUIPO CRÓNICA: BIBLIOGRAFÍA SELECTA

MICHÈLE DALMACE

I. Libros

II. Catálogos

a) Exposiciones monográficas

b) Exposiciones colectivas

III. Publicaciones periódicas

IV. Textos inéditos

I. Libros

Aguilera Cerni, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, 1966.

Areán, Carlos, *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, 1972.

Barroso Villar, Julia, *Grupos de pintura y grabados en España 1939-1969*, Dpto. de Arte, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979, 292 pp., con ils. b/n.

Bozal, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1966, 212 pp., con ils. b/n.

— *El lenguaje artístico*, Barcelona, 1970.

— *Historia del arte en España*, Madrid, 1972, 470 pp., con ils. b/n.

— y Llorens, Tomàs, *España: Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 216 pp., con ils. b/n.

Calvo Serraller, Francisco, *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, 1394 pp. (2 vols.), con ils. b/n y color.

— *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, 260 pp., con ils. b/n.

Dalmace, Michèle, *Equipo Crónica, Catálogo razonado*, Ediciones del IVAM, Valencia, 2001, 716 pp.

— "Equipo Crónica: Citation, citation, tout 'n'est que' citation!", en: *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, 202 pp., pp. 75-97.

— "Equipo Crónica: Pim-Pam-Pop ou la réception du Pop Art nord-américain en Espagne", en: *Echanges intellectuels, littéraires et artistiques dans le monde transatlantique*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Burdeos, 2005, 221 pp., pp. 193-205.

Dyckes, William, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York, 1975.

Gassiot-Talabot, Gérald, "La contestation est-elle possible?", en: *Art et contestation*, Editorial La Connaissance, Bruselas, 1968, 202 pp., con ils. b/n.

— *Art and Confrontation France and the Arts in an Age of Change*, Ed. Studio Vista Limited, Londres, 1970, 201 pp., con ils. b/n.

Llorens, Tomàs, *Equipo Crónica*, Ed. Gustavo Gili, Col. Nueva Órbita, Barcelona, 1972, 109 pp., con ils. b/n.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1972*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, 222 pp.

Marín Viadel, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*, Universidad de Valencia, Valencia, 1981, 381 pp., con ils. b/n.

Moreno Galván, José María, *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, 1969.

Oppler, Ellen C. (ed.), *Picasso's Guernica*, Syracuse University, Siracusa, NY, 1988, 364 pp., con ils. b/n.

Parent, Francis y Perrot, Raymond, *Le Salon de la jeune peinture. Une histoire 1950-1983*, Ed. J. P., Montreuil, 1983, 237 pp., con ils. b/n.

Sager, Peter, *Neue Formen des Realismus*, Köln, 1973.

II. Catálogos

a) Exposiciones monográficas

1965

Mostra di oli, acquaforti, xilografie, acquerelli dell' Equipo Cronica, Sala Comunale delle esposizioni, Reggio Emilia, 28 de noviembre-21 de diciembre, y Chiesa di S. Romano, Ferrara, 10-30 de enero de 1966, 10 pp., 11 reprods. b/n. Textos de Mario de Michelli: "La poética 'Degli occhi aperti'" y Vicente Aguilera Cerni (sin título). Lista de las 56 obras expuestas.

1966

Equipo Crónica de la realidad, Sala Miqueldi, Bilbao, 4 pp. Texto de Antonio Pericás: "El realismo a través de la 'Crónica de la Realidad'".
Equipo Crónica, Galería La Pasarela, Sevilla, 1-15 de diciembre, desplegable, 4 reprods. b/n. Biografía. Texto de Tomàs Llorens: "Equipo Crónica".

1967

Análisis cuantitativos, Galería Val i 30, Valencia, 9-24 de enero, desplegable, 3 reprods. b/n. Biografía. Texto de Vicente García Cervera (sin título).
Equipo Crónica, Galería Barandiarán, San Sebastián, febrero-marzo, desplegable, 1 repr. b/n. Biografía. Texto de Valeriano Bozal: "Una pintura objetiva".
Equipo Crónica, Sala Aixela, Barcelona, 15-30 de octubre, desplegable, 1 repr. b/n. Texto de Joan Fuster (sin título).

1968

Equipo Crónica, Galleria del Agrifoglio, Milán, 17 de febrero-1 de marzo, 12 pp., 2 reprods. color, 4 b/n. Biografía. Texto de Tomàs Llorens: "L'Attitudine del Equipo Cronica" con traducción castellana.
Obras de la serie: La Recuperación, Galería Val i 30, Valencia, 10-26 de diciembre, 12 pp., 6 reprods. b/n, 1 color. Biografía. Lista de las 14 obras expuestas.

1969

La Recuperación, Galería Cultart, Madrid, 28 de abril-10 de mayo, 8 pp., 5 reprods. b/n, 1 color. Biografía. Texto de Valeriano Bozal (sin título).
Equipo Crónica, Galería Grises, Bilbao, 1-16 de diciembre, 4 pp. Fotografía. Textos de J. L. Merino, Equipo Crónica.

1970

Equipo Crónica, Sala Honda, Cuenca, 17 de octubre-8 de noviembre, 4 pp.
Equipo Crónica. Autopsia de un oficio. Galería Val i 30, Valencia, noviembre, 16 pp., 11 reprods. b/n. Biografía. Fotografía. Texto de Tomàs Llorens: "Pintura-Ficción".

1971

Equipo Crónica, Bilder, Objekte, Galerie Klang, Colonia, marzo, desplegable, 1 repr. b/n.
Equipo Crónica, Galerie Poll, Berlín, 19 de abril-23 de mayo, 1 hoja, 1 repr. b/n.

1972

Equipo Crónica. Policía y Cultura. Galería Juana Mordó, 10 de enero-5 de febrero, 28 pp. Biografía. Fotografías. 4 reprods. color y 24 b/n.
Equipo Crónica, La casa del Siglo XV, Segovia, 18 de marzo-6 de abril, desplegable, 1 repr. b/n.
Equipo Crónica, Galería Tassili, Oviedo, 27 de abril-16 de mayo, desplegable, 1 repr. b/n. Biografía.
Equipo Crónica, Colegio Mayor Pío XII, Madrid, 10-20 de junio, hoja desplegable. Biografía. Lista de las 14 serigrafías.
Equipo Crónica, Galería Atenas, Zaragoza, junio, desplegable. Fotografía. Biografía.
Equipo Crónica. Serie negra, Galería Val i 30, Valencia, octubre-noviembre, 20 pp., 14 reprods. Lista de las 14 obras expuestas.

1973

Equipo Crónica, Galería René Metras, Barcelona, enero, cartón doble, 1 repr. color.
Equipo Crónica, Serie negra, Arte-Contacto, Caracas, abril, 8 pp., 14 reprods. Texto de Peran Erminy. Lista de las 30 obras expuestas.
Equipo Crónica. Ocho retratos, dos bodegones y un paisaje, Galerie Stadler, París, 10 de mayo-9 de junio, 18 pp., 10 reprods. b/n. Biografía. Texto de Jean Louis Ferrier: "La peinture à l'âge de sa reproduction". Lista de las 14 obras expuestas.
Tint-1 Equipo Crónica, Llotja del Tint, Banyoles, 22 de octubre-19 de noviembre, desplegable. Biografía. Texto de José Corredor-Matheos: "L'Equip Crònica".

1974

Equipo Crónica, Werkproces 1964-1974, Lijnbaacentrum, Róterdam, 3 de marzo-4 de abril, s.p., 57 reprods. b/n, 2 fotografías. Biografía. Textos de Valeriano Bozal y Tomàs Llorens (ambos sin título).
Equipo Crónica, Serie Negra, Sala Juan XXIII, Córdoba, mayo, 3 reprods. Texto de Manuel Vázquez Montalbán.
Equipo Crónica, A.R.C., París, 12 de junio-30 de agosto, s.p., 58 reprods. b/n. Textos de Suzanne Pagé (sin título) y Tomàs Llorens (extractos del texto "La distanciation de la distanciation").
Equipo Crónica. La subversión de los signos, ART. 5'74, Stand Val i 30, Basilea, 19-24 de junio, 1 p., desplegable, 6 reprods. b/n. Biografía.
Equipo Crónica, Galleria Cavour, Milán, 1-18 de octubre, 4 pp. Fotografía aparte. Texto de Daniela Palazoli: "Il gruppo Equipo Crónica: le due faccie dell'immagine".

Equipo Crónica. Maison de la Culture, St-Etienne, octubre-noviembre; Maison de la Culture, Rennes, diciembre; Musée des Beaux-Arts, Pau, enero-febrero 1975; 88 pp., 125 reprod. b/n. Texto de Tomàs Llorens: "La distanciation de la distanciation".

1975

Equipo Crónica. Antológica. Centro de Arte M 11, Sevilla, abril-mayo, 88 pp., 12 reprod. color, 148 b/n. Texto colectivo (compilación de textos anteriores) y texto sin título de Equipo Crónica.

1976

Obra Gráfica i múltiples 1967-1976, Galería 42, Barcelona, marzo, 8 pp., 6 reprod. b/n. Lista de las 37 obras expuestas.

Equipo Crónica. Leer a Daumier, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo, 63 pp., 22 reprod. color, 47 b/n. Biografía. Fotografía. Texto de Equipo Crónica: "Cronología por series".

1977

Equipo Crónica. La trame. Trois fois douze oeuvres illustrant la vie d'un personnage public ou la subversion des rôles; Galerie Karl Flincker, París, marzo, 16 pp., 1 repr. color (port.), 11 b/n. Textos de Valeriano Bozal y Tomàs Llorens (sin título, extraído de: *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*); y de Equipo Crónica: "La Trame". Lista de las 15 obras expuestas.

Equipo Crónica, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 18 de marzo-24 de abril; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 18 de octubre-27 de noviembre, s.n., 36 reprod. b/n. Fotografía. Biografía. Texto de G. Bussmann: "Zu dieser Ausstellung" y de Equipo Crónica sobre las series. Lista de las 34 obras expuestas.

Equipo Crónica, Centro de Arte Contemporanea, Oporto, julio, s.n, 23 reprod. b/n, 6 color. Biografía. Texto de Rocha de Sousa: "Sobre Equipo Crónica". Lista de las 33 obras expuestas.

Equipo Crónica, Kunstverein Hannover, Hanover, 14 de agosto-18 de septiembre, cartel plegado, 1 repr. color. Biografía.

1978

La partida de billar. Autonomia i responsabilitat d'una pràctica, Galería Maeght, Barcelona, febrero-marzo, 34 pp., 27 reprod. color, 7 b/n. Biografía. Textos de Tomàs Llorens: "La partida de billar", "Interior amb figures", "El bosc meravellós", "El", "La Jugada Juan Gris (composició triangular dues vegades)". Lista de las 74 obras expuestas (39 del billar y 35 de otras series).

Equipo Crónica, Galería Maeght, Zürich, abril, 24 pp., 18 reprod. color, 11 b/n. Texto de G. Bussmann (sin título). Lista de las 37 obras expuestas. Se incluye un suplemento: Equipo Crónica, con el texto en alemán del Equipo sobre las series, fotografía y 21 reprod. b/n.

Equipo Crónica. Oeuvre graphique, Musée, Rochefort, mayo-junio, 17 pp., 29 reprod. b/n. Fotografía. Biografía. Prólogo de Robert Savarit. Texto de Michèle Dalmace-Rognon: "Equipo Crónica et l'Avant-garde".

Equipo Crónica. La partida de billar, Sala Luzán, Zaragoza, 3-18 de noviembre, 34 pp., 9 reprod. color, 7 b/n. Biografía. Textos de Tomàs Llorens: "La partida de billar", "El", "El bosque maravilloso". Lista de las 39 obras expuestas (incluidas 9 de la serie "A modo de parábola").

A modo de parábola, Galería Val i 30, Valencia, diciembre, 16 pp., 10 reprod. b/n. Texto sin firmar de Equipo Crónica: "A modo de parábola".

1979

Equipo Crónica, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, 23 de enero-13 de febrero, desplegable, 4 reprod. b/n.

Equipo Crónica, Galería Maeght, Zürich, octubre-noviembre, 4 pp., 6 reprod. b/n. Fotografía. Textos de Equipo Crónica: "Cartons" aus der Serie "Stadtlandschaften", y de Caroline Kesser: "Diese neue Orientierung im Alltag". Lista de los 19 cartones expuestos.

1980

Equipo Crónica. Stadtlandschaften, Galerie Poll, Berlín, 8 de septiembre-20 de octubre, 8 pp., 13 reprod. b/n. Fotografía. Biografía. Comentario de Valdés/Solbes.

1981

Equipo Crónica, Bonn, febrero, desplegable.

Equipo Crónica. Paisatge urbà, Els Viatges, Crònica de transició, Galería Maeght, Barcelona, mayo-junio, 42 pp., 37 reprod. color, 26 b/n. Biografía. Textos de Valeriano Bozal: "Mirar y Pensar", Tomàs Llorens: "Pensar y Mirar", José-Francisco Yvars: "La fascinación de la caverna". Lista de las 76 obras expuestas.

Equipo Crónica: Obra gráfica y múltiples, Sala Isaies Peris, Vinalesa, 9-15 de octubre, cartón desplegable. Fotografía. Biografía. Texto de la Comisión 9 de octubre.

Equipo Crónica. Los Viajes. Crónica de Transición, Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, noviembre-diciembre, 118 pp., 68 reprod. color, 15 b/n. Biografía. Bibliografía. Fotografía. Presentación de Javier Tusell. Textos de Valeriano Bozal: "Mirar y Pensar", Tomàs Llorens: "Pensar y Mirar", José-Francisco Yvars: "La fascinación de la caverna". Lista de las 83 obras expuestas.

1988

Equipo Crónica, obra gráfica y múltiples (1965-1982), Museo de Bellas Artes, Bilbao, julio-septiembre, 173 pp., 104 grabados, linóleos, litografías, serigrafías y 37 múltiples repertoriados reproducidos en color. Biografía y bibliografía. Texto de Michèle Dalmace: "La obra gráfica y los múltiples de Equipo Crónica o la coherencia de una andadura subversiva".

1989

Equipo Crónica, 1965-1981, IVAM, Centre Julio González, febrero-abril, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, Barcelona, mayo-julio, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, septiembre-noviembre, 240 pp., 106 reprod. color. Fotografía. Presentaciones de Ciprià Ciscar,

Jaime Brihuega, Carmen Alborch, Pep Subirós. Textos de Equipo Crónica: "Datos sobre la formación de Equipo Crónica", Valeriano Bozal: "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica", Tomàs Llorens: "Equipo Crónica: la amistad y la palabra", "Acerca de esta exposición"; Michèle Dalmace: Relación de obras, Cronología, Bibliografía.

Equipo Crónica, Galería Sen, Madrid, septiembre-octubre, 37 pp., 19 reprods. color, 3 fotografías, Presentación de Eugenia Suñer, texto de Valeriano Bozal: "Dos notas sobre la memoria y la imagen".

Equipo Crónica, 1965-1981, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, noviembre-diciembre, 45 pp., 9 reprods. color. Fotografía. Textos de Equipo Crónica: "Datos sobre la formación de Equipo Crónica", Tomàs Llorens: "La amistad y la palabra", Michèle Dalmace: Relación de obras, Cronología.

1990

Equipo Crónica, Sala de exposiciones de la Fundación Caixa Galicia, La Coruña, febrero-marzo, 12 reprods. color, 2 fotografías. Textos de Valeriano Bozal: "Dos notas sobre la memoria y la imagen" y Fernando Mon: "Presencia telúrica del Equipo Crónica".

Equipo Crónica, Colección del IVAM, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, mayo-junio, 81 pp., portada color, 21 reprs. color. Textos de Equipo Crónica: "Datos sobre la formación de Equipo Crónica", Tomàs Llorens: "Equipo Crónica: La amistad y la palabra", Michèle Dalmace: "Cronología", "Bibliografía".

Equipo Crónica, Colección del IVAM, Casa del Cordón, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, octubre-noviembre, 83 pp., 27 reprods. color. Obra gráfica, lienzos, múltiples. Fotografía. Textos de Equipo Crónica: "Datos sobre la formación de Equipo Crónica", Tomàs Llorens: "Equipo Crónica: la amistad y la palabra", Michèle Dalmace: Cronología, Bibliografía.

1994

Equipo Crónica, Retrospectiva, Area de Promoción Ciudadana del Ayuntamiento, Pamplona, noviembre-diciembre, 69 pp., 17 reprods. color. Textos de Tomàs Llorens y Michèle Dalmace.

1998

Del Equipo Crónica a Manolo Valdés, VII Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara, México, septiembre, 71 pp., 10 reprods. color. Presentaciones de Eduardo Zaplana, Francisco Camps, Consuelo Ciscar. Textos de Valeriano Bozal: "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica", "Manolo Valdés, maneras de mirar mundos".

b) Exposiciones colectivas

1964

España libre, Itinerante, Rimini, 1 de agosto-15 de septiembre; Florencia, 15 de octubre-15 de noviembre; Ferrara, 15 de diciembre-15 de enero de 1965; Reggio Emilia, 15 de febrero-15 de marzo; Venecia, 15 de abril-15 de mayo. Biografías de Solbes y Valdés. 2 reprods. Notas críticas de Tomàs Llorens sobre Solbes y Valdés. Texto de José María Moreno Galván.

Estampa popular de Valencia, Seminario Metropolitano, Valencia, 3 de octubre-8 de noviembre. Texto de Tomàs Llorens (sin título).

Estampa popular de Valencia, Club de amigos de la UNESCO, Madrid, octubre, desplegable. Textos de J. M. Moreno Galván y F. Castelló: "Sólo hay arte para los demás".

Estampa popular de València, Centre Cullerenc, Cullera, 19-27 de diciembre. Texto de Tomàs Llorens: "Perquè es fa un art popular". Lista de participantes.

Estampa popular de Valencia, Facultad de Medicina, Valencia, diciembre. Texto de Tomàs Llorens (sin título).

1965

XVI Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, enero. Noticia sin firmar de la creación del Equipo Crónica.

II Salón Nacional de Pintura, Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, 3-28 de febrero. Texto de homenaje a Francisco Pérez Pizarro.

Crónica de la realidad, Colegio de Arquitectos. Barcelona, 10-22 de junio, 9 pp., ils. Textos de Cesáreo Rodríguez Aguilera: "La pintura Crónica de la Realidad" y Vicente Aguilera Cerni: "Prólogo a la 'Crónica de la Realidad'".

1966

10 Fran Barcelona och Valencia, Norrköping Museum, Norrköping, 16 pp., 1 repr. Texto de Gösta Lilja.

1967

XVIII Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville, París, 3-25 de enero, 48 pp., 2 reprods. Textos de Troche, Arroyo, Gassiot-Talabot, Finch, Iorgnoni, Buraglio y Tomàs Llorens: "Equipo Crónica".

Bande dessinée et figuration narrative, Musée des Arts Décoratifs, París, abril, 256 pp., 1 repr. Doce textos, entre ellos Gérald Gassiot-Talabot: "La Figuration narrative".

Le monde en question, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, julio, 62 pp. Declaración de Equipo Crónica. Textos de P. Gaudibert, G. Gassiot-Talabot y M. Clarac-Serou.

20 Peintres catalans d'aujourd'hui, Musée Picasso, Antibes, diciembre. Varios textos, entre ellos "Un nouveau mouvement d'avant-garde à Valence" (sin firma).

1968

L'Art vivant 1965-1968, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 13 de abril-30 de junio, 144 pp. Texto de François Wehrin (sin título).

Pluralità viva, Martinengo, septiembre, 212 pp. Textos de T. Trini, Pierluigi Albertoni, R. Coni y G. Fazion.

Manifestation de soutien au peuple vietnamien, París, 32 pp., ils. b/n. Textos del Comité de la Jeune Peinture.

1970

Kunst und Politik, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 31 de mayo-16 de septiembre, s.p., 5 reprod. Presentación de G. Bussmann. Textos de Robert Kudielka: "Über Kunst und Politik- Zeiten und Zitate im Gespräch", Herbert Marcuse: "Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft" y Gérald Gassiot-Talabot: "Aspekte einer politischen Malerei".

Aspects du racisme, Rue Thorigny, París, 20 de octubre-20 de noviembre, 47 pp., 1 repr. Textos de Jean-Marc Poinot: "Lecture impossible" y Alfred Pacquement: "Discours pictural et discours politique".

1971

1a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró, Granollers, 15 de mayo-15 de septiembre, 115 pp., 2 reprod., 1 color. Presentación de F. Llobet Arnan. Textos de Joan Brossa, Gillo Dorfles, Julie Lawson, Jean Clarence Lambert, Alexandre Cirici Pellicer, J. María Moreno Galván, Tomàs Llorens: "La politización de la pintura valenciana" y Maria Lluïsa Borràs.

1972

Arte actual valenciano, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, abril-mayo, 40 pp., 1 repr. Textos de Vicente Aguilera Cerni: "Sobre el arte valenciano de hoy" y Tomàs Llorens: "La pintura valenciana actual".

La Paloma, Galería Vandrés, Madrid, 5 de junio-31 de julio, s.p., 1 repr. Texto de Juan Ramírez de Lucas (sin título).

Encuentros 1972, Alae, Pamplona, 1972.

1973

VIII Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 15 de septiembre-21 de octubre, s.p., 2 reprod. Textos de J. Cahen-Salvador y Georges Boudaille.

1975

Guernica, Stadt Schwäbisch Hall, junio-julio; Kunstverein Ingelstadt, septiembre-octubre; Städtische Galerie Erlangen, octubre-noviembre, 160 pp., 5 reprod. Varios textos.

1976

Els altres "75 anys de pintura valenciana", Galerías Punto, Val i 30 y Temps, Valencia, 16 pp. Manifest col·lectiu d'artistes plàstics del País Valencià. Textos de Tomàs Llorens: "Fer història" y J.V. Marqués (sin título). Cronología histórica/cronología artística.

Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale: 1936-76, Bienal, Venecia. En el Catálogo General de la Bienal de Venecia, sección Artes Visuales, Arquitectura (nº 176-186), 1 repr. de Equipo Crónica. Texto de Tomàs Llorens y Valeriano Bozal con el título de la exposición.

Bienal de Venecia, Fundació Joan Miró, Barcelona, 18 de diciembre-13 de febrero. s.n. Presentación de Francesc Vicens. Introducción de Valeriano Bozal y Tomàs Llorens. Declaración de la Comisión Organizadora de la Exposición "Avanguardia artística y realidad social en el Estado español, 1936-1976".

1977

Mythologies quotidiennes 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 28 de abril-5 de junio, s.p., 1 repr. Textos de Gérald Gassiot-Talabot: "Le double sens des mythologies quotidiennes" y J. L. Pradel: "Instrument critique d'un système global visible".

Le drapeau, 1792-1977, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, julio-septiembre, 84 pp., 1 repr. Presentación de Muriel Raissac. Texto de Alain Mousseigne: "Salut aux couleurs".

1978

Pintura española del siglo XX, Museo de Arte Moderno, México, octubre-noviembre, s.p., 1 repr. Texto de Fernando Gamboa y Felipe Vicente Garín Llombart: "Aproximación a una historia de la pintura española de nuestro siglo".

1979

L'Univers d'Aimé Maeght, Maison de la Culture, Rennes, 12 de enero-25 de febrero, s.p., 1 repr. Texto de Françoise Chatel.

Images détournées/images détournées, Itinerante, Francia, mayo 79-agosto 80, desplegable, 1 repr.

Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Kunstverein, Hanover, 10 junio-29 julio, 239 pp., 2 reprod. Presentación de Katrin Sello. Varios textos, entre ellos Katrin Sello: "Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst".

Les uns par les autres, 8º Festival, Lille, 25 de octubre-17 de diciembre, s.p., 1 repr. Prólogo de Hervé Ousel. Texto de Maurice Fleuret: "Les uns, les autres et nous".

Colectiva, Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, noviembre-diciembre. Con otra exposición en diciembre, 70 pp., 1 repr. Presentación del Fondo de Arte de la ACAAC de Eduardo Westerdahl.

Lis'79, Lisbon International Show, Galería de Belem, Lisboa, 30 de octubre-31 de noviembre y Centro de Arte Contemporánea, Oporto, 18 de diciembre-19 de enero, 160 pp., 1 repr. Texto de Achille Bonito Oliva: "Desenho/Transparencia".

1981

Premio Cáceres de Pintura, Institución cultural "El Brocense", Cáceres, 250 pp., 1 repr. Introducción de Xavier Salas.

1982

Juan Barjola, Equipo Crónica, Luis Gordillo, Antonio Saura, Chateau de Jau, Jau, Perpignan 26 de junio-15 de septiembre, s.p., 3 reprod. color. Texto de Antonio Urrutia: "Quatre images séditieuses".

1985

Figuration narrative, Galeries des Arènes et Jules Salles, Chapelle des Jésuites, Nîmes, 24 de mayo-30 de junio. 32 pp. Textos de Gérald Gassiot-Talabot: "Evolution et permanence de la Figuration Narrative" y Jean-Louis Pradel: "La Figuration Narrative sans mode d'emploi".

1986

75 anni di protagonisti nell'arte, Villa Malpensata, Lugano, 25 de septiembre-25 de noviembre, 150 pp., 9 reprints., 3 color. Biografía. Varios textos, entre ellos Walter Schönenberger: "Da Picasso ai realisti madrileni" y Mario de Micheli: "La vicenda dell'Equipo Crónica".

1987

Cinq Siècles d'Art Espagnol: le Siècle de Picasso, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 10 de octubre-3 de enero de 1988, 307 pp., 3 reprints. color. Biografía. Textos de Pierre Daix: "L'Art moderne espagnol et Paris" ; Francisco Calvo Serraller: "Du futur vers le passé: la conscience historique de l'art" y Tomàs Llorens: "Exil et goût espagnol dans l'art moderne". Lista de obras expuestas.

1988

El siglo de Picasso, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, enero, 297 pp., 3 reprints. color. Varios textos.

1990

Contraparada 11, Equipo Crónica, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, abril-mayo, 3 tomos, portada color, 21 reprints. col, 4 reprints. b/n, 2 fotografías. Textos de Equipo Crónica, Tomàs Llorens y Michèle Dalmace.

Bikuben/ Camilo José Cela, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 238 pp., portada color.

1991

Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Salas de Exposiciones del Ateneo Mercantil, Valencia, mayo-junio, 83 pp., portada color.

1992-1993

Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura, Museo Municipal de Madrid, Madrid, octubre 1992-enero 1993, 412 pp., 1 repr. color. Textos bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez.

1996

La ville moderne en Europe: visions urbaines d'artistes et d'architectes, 1870-1996, Centre Georges Pompidou, París, marzo-junio; Museum of Contemporary Art, Tokyo, julio-septiembre. Textos bajo la dirección de Jean Dethier, 262 pp., 1 repr. b/n.

Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique, Centre Georges Pompidou, París, diciembre 1996-abril 1997, 620 pp., 1 repr. b/n. Textos bajo la dirección de Jean-Paul Ameline.

1997

The POP'60s: travessia transatlántica, 11, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, septiembre-noviembre, 278 pp., reprints. color. Textos de Marco Livingstone, Constance Glenn y Alexandre Melo.

1999

Pintura Valenciana del siglo XX: patrimonio artístico de Bancaja, Fundación Bancaja, Valencia, 1999, 101 pp., 2 reprints. color. Textos de Carmen Gracia, José-Francisco Yvars, Juan Manuel Bonet y Román de la Calle.

2000

Cinc segles i un dia, Universitat de València, Valencia, portada color.

Utopies Àcides, Visions De La Col·lecció Martínez Guerricabeitia, Sala Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, Valencia, diciembre 2000-enero 2001, 135 pp., 5 reprints. color. Varios textos.

2001

Les années Pop, 1956-1968, Centre Georges Pompidou, París, marzo-junio, 1 repr. color, 65-30. Textos bajo la dirección de Mark Francis.

2005

Equipo Crónica en las colecciones del IVAM, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Montevideo, marzo-abril; Museo del Barro, Asunción, mayo-junio; Centro Cultural Parque de España, Rosario, octubre-noviembre; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, diciembre 2005-enero 2006; Pinacoteca do Estado de Sao Paulo, febrero-abril 2006; Museo de Arte Moderno de Bogotá, mayo-junio 2006; Palacio de Minería, México D.F., septiembre-octubre 2006; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Noviembre-diciembre 2006; Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, febrero-marzo 2007, 381 pp. Textos de Facundo Tomás, Michèle Dalmace y Barbara Rose.

2006

Crónicas de papel, IVAM, Valencia, febrero-marzo 2006; Centro León, Santiago de Los Caballeros, febrero-marzo 2007, 251 pp. Textos de Michèle Dalmace y Valeriano Bozal.

III. Selección de publicaciones periódicas

1960

Cirici, Alexandre, "El retrobament plàstic del país Valencià", *Serra d'Or*, Barcelona, enero.

1963

(Sin firma), "Especial realismo", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, nº 3, abril-junio.

Llorens, Tomàs, "Realismo y arte comprometido", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, nº 4, julio-septiembre.

1964

Aguilera Cerni, Vicente, "Una perspectiva de la pintura española", *Civiltà delle Machine*, Roma, noviembre-diciembre.

1965

Aguilera Cerni, Vicente, "Oggi la pittura spagnola", *D'Ars Agency*, Milán.

Argan, G. C., "Temas y problemas del arte actual", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 7/8, Valencia, abril.

Cirici, Alexandre, "Segon front a València: Solbes, Valdés, Toledo", *Serra d'Or*, nº 4, Barcelona, abril.

De Micheli, Mario, "La spietata lucidità di due artisti spagnoli", *L'Unità*, Roma, 22 de diciembre.

Llorens, Tomàs, "Estampa popular de Valencia", *Aulas* nº 26/27.

, "La joven pintura en París", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 7/8, Valencia, abril.

, "Un any d'estampa popular de València", *Serra d'Or*, nº 11, Barcelona, noviembre.

Marx, C. Roger, "Les jeunes peintres contre la jeune peinture", *Le Figaro Littéraire*, París, enero.

1966

(Sin firma), "Le Salon de la jeune peinture", *L'Humanité*, París, 19 de enero.

(Sin firma), "L'Equip Crònica", *Identity Magazine*, nº 24, Cambridge, Mass.

Dyckes, William, "Spanish Art Now", Madrid, noviembre.

Llorens, Tomàs, "Problemes i tendències de la pintura valenciana actual", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, marzo.

Pellsjö, Owe, "Verklighetskrönika i den unga Spanska konsten", *Konstrevy*, Estocolmo, abril.

1967

Cirici, Alexandre, "Noticiari", *Serra d'Or*, Barcelona, noviembre.

Gassiot-Talabot, Gérald, "La jeune peinture s'interroge", *Les Annales*, París, febrero.

Llorens, Tomàs, "El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia", *Supl. Hogar y arquitectura*, septiembre-octubre.

, "Equip Crònica", *Imagen y Sonido*, nº 53, Madrid, noviembre.

Pellsjö, Owe, "Populärtrick fran Spanien", *Var Konst*, Stockholm, abril-junio.

1968

Cirici, Alexandre, "Les équipes", *Serra d'Or*, nº 5, Barcelona, mayo.

Llorens, Tomàs, "La situació actual de les arts visuals dins la cultura del País Valencià", *Serra d'Or*, Barcelona, junio.

1969

Alonso de los Ríos, C., "La recuperación de la historia, del Greco al Pop", *Triunfo*, Madrid, 11 de enero.

Bozal, Valeriano, "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 235, julio.

Gassiot-Talabot, Gérald, "Le pouvoir de l'image", *Opus International*, nº 15, París, diciembre.

1970

(Sin firma), "Equipo Crónica", *Tendenzen*, nº 66, Múnich.

Bozal, Valeriano, "Arte de vanguardia: un nuevo lenguaje", *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid.

Müller, Johann Heinrich, "Kunst und Politik", *Magazin Kunst*, Mainz, enero.

1971

Bonet, Juan Manuel, "De la narration de combat à l'ironie sur l'art", *L'Art Vivant*, París, febrero.

Borràs, Maria Lluïsa, "El panfleto plástico", *Destino*, Madrid, 13 de noviembre.

Cirici, Alexandre, "Bon cop de l'Equip Crònica", *Serra d'Or*, nº 146, Barcelona, 15 de noviembre.

Llorens, Tomàs, "Carta al director", *Destino* (respuesta a M. Ll. Borràs).

Vázquez Montalbán, Manuel, "Lo noble y lo plebeyo. Equipo Crónica más allá del Pop", *Triunfo*, nº 479, Madrid, 4 de diciembre.

1972

(Sin firma), "Equipo Crónica: la historia penetrada", *Tropos Extraordinarios*, 3/4, Madrid.

Ramírez de Lucas, Juan, "Equipo Crónica", *Arquitectura*, nº 160, abril.

1973

(Sin firma), "Equipo Crónica", *Opus International*, nº 47, París, noviembre.

Durozoi, G., "Equipo Crónica", *Opus International*, nº 44/45, París, septiembre.

1974

Boudaille, Georges, "Après Guernica", *L'œil*, París, octubre.

García-García, Manuel, "Equipo Crónica, 10 años de trabajo", *Comunicación*, nº 22.

Llorens, Tomàs, "Equipo Crónica. La distanciation de la distanciation: une démarche sémiotique", *Opus International*, nº 50, París, mayo.

Palazzoli, Daniela, "Equipo Crónica", *Il Poliedro*, nº 5/6, Roma, mayo-junio.

Teyssedre, B., "Des rafales de peintures", *Le Nouvel Observateur*, nº 505, París, 15-21 de julio.

Ventura-Melià, R., "Cabalgando sobre Europa", *Las Provincias*, Valencia, 29 de enero.

Virmund, Wolfgang y Krebs, Diethard, "Entstehung, Bedeutung und Wirkung des Guernica-Bildes", *Kunst im Unterricht*, Hanover.

1975

Garneria, José, "Un lugar, una fecha, una imagen: Equipo Crónica", *Gaceta del Arte*, nº 49, Madrid, 15 de octubre.

Lazo, Mercedes, "La crónica del Equipo", *Cambio 16*, nº 177, Madrid, 28 de abril.

Xuriguera, Gérard, "L'art espagnol aujourd'hui", *Galerie Jardin des Arts*, nº 150, París, septiembre.

1976

(Sin firma), "Los Crónica: crisis de una práctica", *Artes Plásticas*, nº 10, julio-agosto.

AA.VV., "Venecia 76, toda la polémica", *Comunicación*, nº 31/32.

AA.VV., "Equipo Crónica: un pintar dialéctico", *Ozono 11*, extraordinario, julio/agosto.

Combalia, Victoria, "Les avant-gardes en Espagne", *ArtPress*, París, enero-febrero.

Corredor Matheos, José, "La pintura española desde la postguerra a la actualidad (1939-1975)" y "Art 7'76 muestra panorámica del arte español contemporáneo", *Artes Plásticas* nº 9, Barcelona, julio.

Enrique, Demetrio, "El irresistible decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui", *Gaceta del Arte*, Madrid, 7 de marzo.

Giralt-Miracle, Daniel, "Las Crónicas de los Crónica", *Zoom*, nº 2.

Julián, Inma, "La alternativa democrática de los pintores valencianos", *Gaceta del Arte*, Madrid, 15 de febrero.

, "Equipo Crónica", *Gaceta del Arte*, 25 de abril.

, "En torno a la participación española en la Bienal de Venecia", *Gazeta del Arte*, nº 75, Madrid, 9 de mayo.

M. D. S., "Equipo Crónica: un cóctel Molotov", *Gaceta Ilustrada*, Madrid, 25 de abril.

Ohff, Heinz, "Ein Realismus aus Zitaten", *Der Tagesspiegel*, Berlín, 1 de octubre.

R. B., "Wenn die Palette zersplittert und die Maler Pistolen haben", *Die Wahrheit*, Berlín, 23 de octubre.

Rodríguez Olivares, L., "Equipo Crónica", *Gaceta del Arte*, Madrid, 16 de mayo.

Rubio, Javier, "Equipo Crónica: una visión crítica de la realidad", mayo.

1977

(Sin firma), "Quand la peinture n'est pas innocente. Equipo Crónica, un mélange détonnant", *Les Nouvelles Littéraires*, París, 17-24 de marzo.

(Sin firma), "Grosse Bedrohung", *Süddeutsche Zeitung*, Múnich, 19 de abril.

(Sin firma), "Chronik der zitierten Bildereignisse", *Badische Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 25 de octubre.

(Sin firma), "Blut spritzt aus Picassos Guernica", *Badisches Tagblatt*, Baden-Baden, 17 de noviembre.

B. K., "Entpersönlichte Bildzitate und Irrgärten", *Mannheimer Morgen*, Mannheim, 11 de noviembre.

Beaucamp, Eduard, "Die Schönheit der Reihe und Kritik durchs Zitat", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de abril.

García, Manuel, "El billar y la práctica artística", *El Viejo Topo*, nº 14, noviembre.

Hartmann, Wolfgang, "Courbet stellt erstaunt fest, dass die 'Wahrheit' vielfältig ist", *Neue Zürcher Zeitung*, 2-3 de abril.

Iden, Peter, "Drei Arten von Wirklichkeit, Erhart und Goettl, die Equipo Crónica und Peter Roehr im Kunstverein", *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt, 5 de abril.

Kaiser, Gerhard, "Bilder der massakers-massakrierte Bilder, anlässlich einer Ausstellung der 'Equipo Crónica'", *Kunst*, nº 154/155, Viena, enero.

Sager, Peter, "Spanien weg mit den Zensoren", *Zeit Magazin*, Hamburgo, abril.

Seguí, J. Ll., "Artes plásticas: alternativa desde/para el País Valenciano", *Guadalimar*, nº 22, Madrid, abril.

Ventura-Melià, R., "Equipo Crónica de las Meninas a Billares Colón", *Dos y dos*, Valencia, 17-24 de junio.

Winter, Peter, "Equipo Crónica in Hannover", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 2 de septiembre.

1978

(Sin firma), "La partida de billar", *Batik*, nº 39, Barcelona, febrero.

Huici, Fernando, "Equipo Crónica", *El País*, Madrid, 2 de marzo.

Julián, Inma, "Equipo Crónica y su 'Partida de billar'", *La Calle*, Madrid, 1 de marzo.

, "L'Equip Crónica: pràctica pictòrica i consciència crítica", *Treball*, Barcelona, 17 de marzo.

Müller, Alberto, "El Equipo Crónica", *Punto y Coma*, 2º quincena de marzo.

Pozas, M. (pseud. V. Bozal), "Mirándose en el espejo de la vanguardia", *Nuestra bandera*, nº 12.

Ventura Melià, R., "Tot està encara molt embolical", *València semanal*, nº 9, Valencia.

1979

González García, Ángel, "Equipo Crónica: la pérdida del estilo", *El País*, Madrid, 3 de noviembre.

Vallejo, J., "De la calle al lienzo", *Gaceta Ilustrada*, nº 1203, Madrid, 28 de octubre.

1980

(Sin firma), "La política, el arte, la profesión, el medio, la militancia, los partidos, la imagen, la vanguardia, la ola derechista que nos invade, la pintura: la práctica de la pintura. Entrevista con el Equipo Crónica", *Nuestra Bandera*, nº 102, Madrid, enero-febrero.

Morago, M., "Crónica del desencanto", *Cambio 16*, Madrid, 2 de marzo.

Stellweg, Carla (ed.), "Spanish Art, New mirrors for a New Society: Seven Artists in post-Franco Spain", *Artnews*, marzo.

1981

Bozal, Valeriano, "Las imágenes y las cosas", *Guadalimar*, nº 63, diciembre.

Equipo Crónica, "Por qué una muestra Picasso", *Diario de Valencia*, Valencia, 11 de noviembre.

Logroño, Miguel, "La muerte de Rafael Solbes rompe una importante experiencia de trabajo artístico colectivo" y "Equipo Crónica, ojos para una época", *Diario 16*, Madrid, 13 de noviembre.

Marín Viadel, Ricard, "L' element racional en la creació plàstica: l'Equip Crònica", *L'Espill*, Valencia, invierno.

Peris, Manuel, "Equipo Crónica. El día que murió Rafael Solbes", *La Calle*, Madrid, 17-23 de noviembre.

Puig, Arnau, "Les 'Notes' de l'Equip Crònica", *L'Espill*, Valencia, invierno.

Solbes, Rafael, "A propósito de la modernidad", *Diario de Valencia*, Valencia, 11 de febrero.

Yvars, Josep-Francesc, "La fascinació de la caverna: itinerari imaginatiu de l'Equip Crònica", *L'Espill*, Valencia, invierno.

Yvars, Josep-Francesc, "El itinerario imaginativo del Equipo Crónica", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de mayo.

1982

Urrutia, Antonio, "Peinture espagnole: nouvelle génération 1940-1980", *Art Press*, París, febrero.

Bozal, Valeriano et al., "Rafael Solbes", *Cartelería Turia*, Valencia, febrero.

Dalmace-Rognon, Michèle, "Equipo Crónica a la B. N. de Madrid", *Opus International*, nº 84, primavera.

Nungesser, Michael, "In memoriam: Equipo Crónica 1964-1981", *Tendenzen*, Munich, abril-junio.

1983

AA.VV., "España", *Cimaise*, nº 167, especial, París, diciembre.

1984

Kultermann, Udo, "Velázquez dans la peinture contemporaine", *Artistes*, marzo.

1987

Bozal, Valeriano, "Lo público y lo privado", *La balsa de la Medusa*, nº 1, Madrid, invierno.

Chabanne, Thierry, "L'Espagne des références", *Beaux-Arts*, nº 50, octubre.

Dalmace-Rognon, Michèle, "1948-1976 dans Cinq Siècles d'Art Espagnol à Paris", *Opus International*, París, invierno.

1988

Bozal, Valeriano, "El Siglo de Picasso", *El País*, Madrid, 23 de enero.

Larrauri, Eva, "Una exposición reconstruye en Bilbao la andadura artística subversiva del Equipo Crónica", *El País*, Madrid, 11 de julio.

Nebreda, Elena, "Equipo Crónica (1965-1982): diecisiete años de acontecimientos históricos y artísticos en el Museo de Bellas Artes", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 11 de julio.

IV. Textos inéditos*

Bozal, Valeriano, *Escupir al rostro de la clase dominante: sobre el marco teórico e ideológico del realismo en España*. Texto mecanografiado de 143 páginas, notas, bibliografía y anexos, 1982.

Dalmace-Rognon, Annie-Michèle, *La peinture valencienne: vers une avant-garde?* Thèse de 3ème cycle, Université de Bordeaux, 1975.

— *Equipo Crónica expose à la Galerie Maeght de Barcelone*, mayo de 1981.

— *Les Arts plastiques en Espagne de 1956 à 1976, recherche et récupération d'une identité*, Thèse d'Etat, Université de Paris-Sorbonne, 1988.

Kesser, Caroline, *Equipo Crónica Gemalte Reflexionem Über Kunst und Gesellschaft*. Tesis de licenciatura, Universidad de Zúrich, 1981.

Llorens, Tomàs, A. *Josep Renau "Cartelista"*, texto-documento expuesto en la Bienal de París junto a los cuadros de la serie "El Cartel", septiembre de 1973.

Marín, Ricardo, *Estampa popular de Valencia*, 470 páginas mecanografiadas, con fotocopias de grabados, inventario de las obras: autores, fechas, técnicas, tamaños, propietarios, exposiciones (datos incompletos), Valencia. 1975

Solbes, Rafael, *Equipo Crónica, datos autobiográficos*. Notas a máquina sobre la vida del Equipo Crónica serie tras serie, exposición tras exposición, viaje tras viaje, con referencias a los amigos, etc., 1981.

* Selección de documentos del archivo personal de Michèle Dalmace-Rognon

CONCEPTO Y COORDINACIÓN

Organización: Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March), Museu d'Art Espanyol Contemporani y
Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March)

Comisaria: Michèle Dalmace

DISEÑO

Jordi Teixidor

TEXTOS

© Fundación Juan March, Michèle Dalmace y Fernando Marías

Corrección de textos: Inés d'Ors y Fundación Juan March

Traducciones: Laura Suffield (textos) y Fundación Juan March

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Paco Alberola

© Fundación Juan March, 2007

© Editorial de Arte y Ciencia, 2007

© VEGAP, 2007

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-7075-539-0 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-65-3 Editorial de Arte y Ciencia, S.A.

Depósito Legal: M-53154-2006

 **BANCA MARCH**

 **IBERIA**





