

Al decir de Tomàs Llorens, testigo de su constitución y trayectoria, un rasgo distintivo del Equipo Crónica es su capacidad para evocar visualmente una época.(1) Capacidad que, al margen de las complicidades del momento (el final del franquismo y la transición), se fundamenta en el programa artístico desarrollado: por un lado, en el hallazgo de un lenguaje pictórico propio inscrito en la evolución del arte moderno; y por otro, en haber sabido utilizar ese lenguaje no sólo para pintar el mundo sino para incidir sobre él con una manifiesta intencionalidad política. Con la peculiaridad de que la consecución de ese estilo de vanguardia es inseparable de la referencia constante a la realidad histórica; por eso puede afirmarse que la mirada al mundo fue para el Equipo Crónica autorreflexionar sobre la propia pintura y su práctica, constatando así las limitaciones o esterilidad del arte cuando se concibe de manera autosuficiente o irrelevante respecto a su propio marco histórico.(2)

Tal fue el propósito que llevó, a finales de 1964, a tres jóvenes artistas valencianos (Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo –que deja el grupo en 1966–) a formar el Equipo Crónica, aceptando durante diecisiete años los riesgos de la creación compartida. Su origen no fue ajeno a las propuestas teóricas que, a partir de la crisis del informalismo, Aguilera Cerni y Llorens concretaron en torno al realismo social y su viabilidad a través de un lenguaje vanguardista, y que propiciaron la constitución del grupo Estampa Popular de Valencia, con una orientación y sensibilidad diferentes al resto de los existentes en la Península. El grupo valenciano propugnó la superación de la iconografía y los códigos realistas de esta tendencia, objetivando su tradicional estética expresionista y adoptando la sintaxis y el repertorio iconográfico propios de los medios de masas, plenamente reconocibles por el espectador. El Equipo Crónica nace así como núcleo activador de esta corriente centrada en el grabado, pero pronto se convierte en un agente renovador de la pintura española de los años sesenta. Empezando por la misma propuesta de trabajo en equipo; una idea que surge de la crítica ideológica a la expresividad subjetiva propia del debate coetáneo sobre el realismo, y que termina por convertirse en un original y duradero método de trabajo.

No es casual que este ideal de experimentación colectiva presida el manifiesto programático que firman los tres pintores a finales de 1965; ni que invoquen para definir su arte el término “Crónica de la realidad”, concepto propuesto por Aguilera Cerni en el mencionado debate teórico sobre el realismo tradicional español, con el objetivo de adaptarlo a una sociedad en plena transformación económico-social, con un creciente proletariado industrial y una imparable emigración, lejana ya de los arquetipos rurales que aquél había exaltado. Al mismo tiempo que, en el plano artístico internacional, el triunfo del arte pop provocó una reflexión sobre la cultura de masas, incitando a aprovechar los sistemas propios de la experiencia viva del hombre actual.(3)

Según Marín Viadel,(4) en la etapa comprendida entre 1964 y 1970, el Equipo Crónica formula su lenguaje plástico y logra un lugar en la vanguardia artística internacional, a través de su presencia en influyentes exposiciones europeas. No obstante, los primeros años denotan una cierta dispersión estilística, frente a la mayor homogeneidad de las obras de los setenta. No así el repertorio iconográfico, procedente en su mayoría de las fotografías de prensa, de la publicidad o los tebeos, que se conjuga en una sintaxis narrativa serializada, fragmentada o deformada mecánicamente, y cuyas imágenes son ejecutadas en tintas planas y con una gama reducida de colores para dar mayor vigor al mensaje. Estos procedimientos se inspiran en el concepto de distanciamiento brechtiano, un rasgo doctrinal y formal que irá matizándose a medida que su propia maduración estética permite a los Crónica un cierto abandono de la narratividad y una mayor atención a los rasgos más específicamente pictóricos. Paralelamente

a este hecho, ese primer repertorio basado en la crónica cotidiana cede terreno a otro perteneciente a la alta cultura, normalmente representada por la pintura clásica española cuyas imágenes son recontextualizadas en escenarios actuales. El ingenuo distanciamiento logrado a base de una ordenada contraposición de realidades tipificadas, se torna ahora en irónico efecto de provocación conseguida mediante mecanismos de sorpresa y asociaciones subconscientes que desembocarán en la serie “La Recuperación” (1967-69). Con ella y, sobre todo, con la de “Guernica” (1969) la serie se convertirá en el eje fundamental de la actividad de Solbes y Valdés, con el objeto de analizar de manera más extensa y documental un mismo tema, superando así la limitación de la imagen aislada.

La pintura *Aquelarre 71, una odisea en el museo* pertenece a la serie “Policía y cultura” (1971), que ofrece –ya al inicio de los setenta– un desarrollo pleno de su lenguaje y recursos técnicos.⁽⁵⁾ Se trata de un conjunto de dieciséis telas cuyas imágenes son, mayoritariamente, “apropiaciones” de la pintura del siglo XX, reiteradamente contrapuestas a grupos de policías o fuerzas del orden en actitud amenazante o agresiva. El barroquismo compositivo –dirán los miembros del Equipo–⁽⁶⁾ tiene por función expresar la tensión formal (los cuadros son de gran impacto visual) y la reflexión ideológica que se desea suscitar: ¿cuál es la función del arte en la sociedad actual?, ¿es la pintura un mecanismo de resistencia o de liberación frente a las coerciones sociales?, ¿es posible la neutralidad del arte frente a la realidad?, etc. Las telas escenifican ese tema a través de un choque entre los agentes de la cultura de masas, prefabricada y alienante, enfrentados a la cultura supuestamente liberadora del arte de vanguardia, por más que pueda acabar asimilado por una sociedad en la que se produce la dramática convivencia de violencia y cultura como ingredientes de un mismo universo.

Claro que en algunos cuadros, como el que nos ocupa, los policías no están presentes y la lectura deviene más ambigua, situándonos ante un enfrentamiento más cultural que político, dado que la represión está encarnada por otros agentes del orden, un orden simbolizado por imágenes del cómic norteamericano que de algún modo representan la civilización dominante.

La pintura está claramente dividida en dos planos; abajo, a modo de primer plano, se yuxtaponen distintas secuencias de las llamadas “Pinturas negras” de Goya: *Dos viejos comiendo* flanqueados por personajes de *La romería de San Isidro* y de *Aquelarre* (cuya cita, junto con el homenaje a la célebre película de Kubrick, da título a la obra). Desde un plano superior, haciendo las veces de fondo, irrumpen una serie de héroes y villanos de la factoría Marvel (Thor, Iron Man, la Masa, el Doctor Extraño, etc.) desplegando ferozmente sobre las pinturas goyescas sus quiméricos poderes. Un sistema narrativo –la confrontación de planos diferentes– habitualmente utilizado por el Equipo Crónica que aquí se manifiesta en la actitud agresora de los personajes del tebeo contra los de una pintura clásica.⁽⁷⁾ Ambos planos, de naturaleza, estilo, cromatismo y tema muy diferentes, sacados de su contexto original y expuestos a lo que Marín Viadel llama “contraste acumulativo”⁽⁸⁾ alcanzan una definitiva recontextualización en una unidad compositiva lograda mediante la continuidad del fondo negro de las pinturas goyescas y el equilibrio que confiere al conjunto el dinamismo centralizado de las figuras de los intrusos. Dicha unidad se ve fortalecida, además, por el idéntico tratamiento gráfico aplicado a los dos asuntos y que no es otro que el propio de los sistemas industriales de reproducción gráfica. Las secuencias goyescas reciben el mismo cuidado plástico que los héroes de la Marvel: una figuración realizada mediante zonas o planos de color uniforme, de nítidos contornos, cuyos rasgos (muslos, piernas, pliegues de capa) o cuya volumetría se consiguen mediante manchas o trazos de pintura negra (siempre acrílica para acercarse a la textura plana de las tintas de imprenta), sin sombreados o gamas

intermedias. Ello da lugar a otro rasgo del estilo del Equipo (propio también de la ilustración gráfica) presente en la obra: la ausencia de ambiente y el carácter plano de las figuras que se recortan y se superponen sin efecto tridimensional. El resultado es un estilo técnicamente impersonal, en el que están ausentes todos los rasgos típicos (textura, pincelada, empaste, gradación cromática) que individualizan a cualquier artista. La poderosa presencia del cómic en *Aquelarre* (como en otras obras del periodo) señala una indudable proximidad al *pop art* americano (tanto por el origen de las imágenes empleadas como por su tratamiento); aunque –tal como sostuvieron los artistas– con una importante diferencia de orden ideológico: “en apariencia el resultado es similar, pero una lectura más detenida muestra que las finalidades son distintas, ya que en nuestra obra preside la actitud crítica sobre otras actitudes. [...] A grandes rasgos, podríamos admitir que la diferencia que existe entre lo que hacemos y lo que hacen los pintores ‘pop’ es que mientras que éstos realizan una pintura cuya crítica es de orden psicológico, la nuestra es de orden sociológico.”(9)

NOTAS

- 1 En *Equipo Crónica, 1965-1981* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 57.
- 2 *Vid.* los comentarios del Equipo Crónica sobre la serie “La partida de billar. Autonomía y responsabilidad de una práctica”, en *Equipo Crónica* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 110.
- 3 *Vid.* Vicente Aguilera Cerni, ed., *La postguerra: documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, t. II, pp. 11-12.
- 4 *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau Llibres, 1981, p. 235.
- 5 El título de la serie coincidía exactamente con el tema elegido para el *XX^e Salon de la Jeune Peinture* (París, 1969), que no había tenido lugar el año anterior debido a los acontecimientos de mayo. El salón del año siguiente volvió a estar convocado bajo el mismo título: “Police et Culture II”.
- 6 *Cfr. Equipo Crónica* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 107.
- 7 En el lienzo del mismo año titulado *Caza de brujas* aparece una contraposición muy similar: *Aquelarre* en la parte inferior y Batman en la superior.
- 8 *Op. cit.*, p. 257.
- 9 Víctor Zalbidea, “Equipo Crónica” [entrevista], *Tropos*, 3-4, Madrid, 2º y 3er trimestre 1972, p. 29.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 154-158.