

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Historia y Artes (B01.56.1)

Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas

El Taller de Christian M. Walter. Un caso de serigrafía expandida

Joaquín Peña-Toro Moreno

Director: Pedro Osakar Oláiz



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura**

2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Joaquín Peña-Toro Moreno
ISBN: 978-84-1117-609-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/79144>

Agradecimientos del doctorando:

Christian M. Walter y Loli Rodríguez por toda la confianza y ayuda que me han brindado.

Pedro Osakar, Eduardo Quesada Dorador, José María Rueda, Yolanda Romero, Francisco Baena, Juan Mata, Alfredo Rubio Díaz, Luis García Montero, Blanca Espigares Rooney, Javier Garcerá, Laurentino Través, Ana del Arco, Pablo Sycet, Antonio García Bascón, Juan Antonio Jiménez Villafranca, Instituto de América de Santa Fe, Carles Hurtado, Joaquín Peña-Toro Torres y Pilar Moreno Blanco.

Índice

Resumen	6
Introducción	
A. Contextualización	7
B. Objetivos de la tesis	9
C. Metodología	10
C.1 Formación del doctorando en las técnicas gráficas	11
1. Práctica de la serigrafía con el Taller de Christian Walter	13
1.1 ¿Por qué elegí hacer serigrafía?	13
1.2 <i>Júpiter y Kairos</i> (2001)	16
1.2.1 Conclusiones sobre <i>Júpiter y Kairos</i>	21
1.3 <i>Granadina</i> (2001)	22
1.3.1 Conclusiones sobre <i>Granadina</i>	26
1.4 <i>Halo</i> (2001)	27
1.4.1 Conclusiones sobre <i>Halo</i>	30
1.5 <i>Neptuno</i> (2002)	31
1.5.1 Conclusiones sobre <i>Neptuno</i>	34
1.6 <i>Hiedra en la URJC</i> (2007)	35
1.6.1 Conclusiones sobre <i>Hiedra en la URJC</i>	41
1.7 <i>Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla</i> (2009).....	42
1.7.1 Conclusiones sobre <i>Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla</i>	47
1.8 <i>Limonero en el jardín de las delicias</i> (2010)	49
1.8.1 Conclusiones sobre <i>Limonero en el jardín de las delicias</i>	55
1.9 <i>Fajalauza Loop</i> (2014)	56
1.9.1 Conclusiones sobre <i>Fajalauza Loop</i>	61
1.10 <i>Fluorescencias</i>	62
1.10.1 Conclusiones sobre <i>Fluorescencias</i> (2019)	67
1.11 Conclusiones del grupo de estampaciones	69
1.11.1 La identificación entre soporte e imagen.....	69
1.11.2 La labor de Archivo del Taller.....	71

2. Exposiciones comisariadas junto a Christian M. Walter, Taller de Serigrafía	73
2.1 <i>Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía. (2007)</i>	75
2.1.2 Una empresa cultural	77
2.1.3 El poso de un taller vivo	77
2.1.4 Dibujando a través de la seda	82
2.1.5 Serigrafía expandida	87
2.1.6 Conclusiones de <i>Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía</i>	94
2.2 <i>Sobre Bastidores. Un taller en la Vega. Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (2009)</i>	95
2.2.1 Departamento de investigación	96
2.2.2 Estampas únicas	98
2.2.3 <i>Conclusiones Sobre Bastidores. Un taller en la Vega. –Christian M. Walter. Taller de Serigrafía–</i>	99
2.3 <i>Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (2013)</i>	100
2.3.1 Las estampas	102
2.3.2 <i>Serigrafía al fresco</i>	116
2.3.3 Negando los límites	118
2.3.4 <i>Conclusiones Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía</i>	119
2.4 <i>Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (Sevilla, 2014)</i>	120
2.4.1 <i>Conclusiones Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (Sevilla)</i> ..	122
2.5 <i>Consonantes. Serigrafías del Taller de Christian M. Walter. (2014)</i>	124
2.5.1 <i>Conclusiones de Consonantes. Serigrafías del Taller de Christian M. Walter</i>	126
2.6 <i>A cuatro manos. Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (2022)</i>	127
2.6.1 El medallero se amplía desde 2016	128
2.6.2 El caso de Paco Pomet	130
2.6.3 Innovación técnica y preocupación medioambiental	134
2.6.4 <i>Conclusiones de A cuatro manos. Christian M. Walter. Taller de Serigrafía</i>	136
2.6.5 Premios FESPA Christian M. Walter, Taller de Serigrafía.....	137
3. Estudio monográfico: <i>Homenaje a Zóbel</i>	139
3.1 <i>Conclusiones sobre Homenaje a Zóbel (1987)</i>	144
4. Conversaciones mantenidas por videoconferencia con Christian M. Walter	146

Conversación I	147
Conversación II	154
Conversación III	164
Conversación IV	174
Conversación V	183
Conversación VI	191
Conversación VII	202
Conversación VIII	217
Conversación IX	232
4.1 Conclusiones a las conversaciones	242
5. Resultados	245
6. Conclusiones globales.....	246
6.1 Prospectiva investigadora	247
7. Bibliografía	248

ANEXO de Textos

cinco textos adicionales sobre Christian M. Walter, Taller de Serigrafía (2007 - 2013)

ANEXO de Prensa

sobre Christian M. Walter, Taller de Serigrafía (entre 2003 y 2022)

Resumen

El presente trabajo de doctorado desarrolla su estudio sobre el Taller de Serigrafía de Christian M. Walter. El Taller, que se funda en 1986, ha venido estampando y editando obra gráfica desde hace más de treinta y cinco años. Ubicado en la provincia Granada, constituye un caso de especial interés por sus características intrínsecas y por su significación en el entorno donde se inserta.

Esta investigación pretenden establecer un debate y análisis sobre las piezas más significativas del corpus de obra producido en el Taller; prestando atención a sus enorme diversidad técnica y material, así como a la nómina de autores pertenecientes a muy distintas generaciones y geografías, comprendiendo su gran diversidad de corrientes estéticas.

En cuanto a metodología, una aportación fundamental son las conversaciones con Christian M. Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) que fijan y ordenan la memoria viva del Taller y los artistas que han colaborado con él. Reflexiona en primera persona sobre cuestiones técnicas, estéticas y contextuales trazando un certero dibujo de su reconocida actividad.

Por otro lado, la investigación se apoya a la práctica artística y curatorial realizada por el doctorando, con experiencia en nueve ediciones de serigrafía y cinco exposiciones que observan la actividad del Taller a lo largo de los últimos quince años.

Al tiempo que se estudia el Taller como un ejemplo concreto de industria cultural en nuestro entorno, se puede establecer un *corte estratigráfico* de la actividad del arte contemporáneo sucedido en Granada durante su periodo de actividad.

Introducción

A. Contextualización

Christian M. Walter, Taller de Serigrafía ha cumplido en 2021 treinta y cinco años de existencia. La presente tesis doctoral propone realizar un estudio de este Taller que contribuya al conocimiento de su trayectoria y muestre las características que lo singularizan en diferentes ámbitos: el de la estampación y la edición de arte.

La dilatada existencia del Taller se explica por la excelencia en su trabajo, la especialización en las ediciones de arte, una flexibilidad en su modelo de negocio. También por la insistencia en un terreno, el de el arte, que implica constante novedad y, consecuentemente, falta de estabilidad empresarial.

El estudio se estructura a través de la experiencia con el Taller. Se analizan, en primer lugar, la práctica directa de la serigrafía en diversos formatos y entornos. Los casos que se estudian en primera han sido desarrollados en primera persona y permiten recopilar datos no solamente de las piezas concretas sino de los usos profesionales que han sido habituales durante su época de producción. En un segundo apartado, se recopilan las exposiciones comisariadas junto al Taller. Son exposiciones con una media de cincuenta piezas y esto permite un panorama amplio del momento que vive el Taller en cada fecha de celebración. Acompaña a este contenido interno los diferentes contextos institucionales donde se producen las exposiciones. Estas circunstancias modelan los contenidos de las colectivas y la lectura transversal que se hace de los fondos serigrafiados.

Derivado de este conocimiento práctico en la estampación y académico por las labores de comisariado, en el tercer apartado se realiza un estudio monográfico

de la estampa *Homenaje a Zóbel* (1987) de José Guerrero. Se elige esta pieza por sus singulares características que, en manos de Christian Walter, resultan una ampliación del terreno expresivo de la serigrafía.

El cuarto apartado hace la aportación más valiosa: el testimonio del serigrafista Christian M. Walter. Su voz nos habla de estampación pero también de emprendimiento, edición y vida cultural en el cambio de siglo. Entre las capas de tinta afloran recuerdos de artistas y gestores culturales imprescindibles en el arte en nuestro entorno. Para toda esa época comienza a existir la necesidad de fijar la memoria y, en concreto, los aspectos relacionados con su trayectoria gráfica. Hay aspectos de los que apenas hay bibliografía: este estudio pretende ayudar a documentar estas áreas de interés.

Tras las conversaciones con Walter, se reflexiona sobre el momento actual de madurez del Taller, antes de las conclusiones definitivas.

Las piezas de terceros autores nombradas en las conversaciones, discutidas y estudiadas son solo una posibilidad de las muchas lecturas transversales realizables. Del mismo modo que un comisario elige una nómina de autores y, entre estos, una nómina de piezas con ocasión de una exposición colectiva; para realizar este estudio doctoral he elegido tratar de las serigrafías que, en mi opinión, mejor muestran la versatilidad y ruptura de límites del Taller.

El panorama presentado no pretende ser exhaustivo ni se trata de una catalogación mecánica de toda la producción del Taller. Se han escogido ejemplos por diversos motivos (técnicos, estéticos, históricos) que marcan jalones en la trayectoria del Taller o presentan significativas características del mismo. Las piezas tratadas forman una cata o muestreo de un archivo que se extiende durante más de treinta y cinco años de estampaciones.

B. Objetivos de la tesis

Investigar el Taller de serigrafía de Christian M. Walter como un caso de estudio con estampaciones singulares.

Poner de relieve los logros del Taller en la práctica de la serigrafía con una extensión de los límites técnicos y expresivos.

Singularizar el comportamiento del Taller en su atención a diferentes poéticas y abordajes artísticos.

Valorar la actividad editorial de este Taller, paralela a su actividad impresora desde su fundación.

Aportar las bases para la documentación de la actividad del Taller de Christian M. Walter. Para ello, se ha considerado especialmente valioso recoger el testimonio y experiencia profesional del serígrafo Christian M. Walter en primera persona.

Contribuir al conocimiento del panorama artístico contemporáneo observado desde Granada.

C. Metodología

La realización de este documento se basa en diversas formas de investigación: la revisión bibliográfica y hemerográfica, la experiencia artística, la práctica curatorial y una batería de entrevistas con el serígrafo Christian M. Walter.

La habitual acometida del estudio académico a través de la bibliografía quedaba, en este caso, dificultado por las escasas publicaciones específicas sobre el Taller. Los materiales monográficos que se han editado forman parte de las exposiciones que analizaremos. Sí es habitual que el Taller aparezca en la prensa y esto permite una documentación más ágil. Suelen coincidir con los momentos en los que se celebran exposiciones o cuando, a partir del año 2016, El Taller ha sido galardonado con premios nacionales e internacionales. Se incluye un Anexo que aporta los artículos de prensa más significativos, algunos de ellos de difícil acceso en la actualidad.

Se presenta este trabajo de tesis en el contexto de una Facultad de Bellas Artes. Se defiende, por tanto, la práctica artística como un modo de investigación especialmente propio e indicado en nuestra área de conocimiento. Buena parte del análisis de este doctorando se desprende de un discernimiento experimental: ya sea con la producción directa de piezas artísticas junto a Christian Walter como con la práctica curatorial de exposiciones del Taller.

En este sentido, sostenemos que la comprensión del modo de trabajo del Taller de Christian M. Walter y la valoración de sus diferentes soluciones ante problemas plásticos tiene como mejor vía de entendimiento la práctica y experimentación de la serigrafía. Por este motivo, este doctorando ha recopilado en este documento casi una decena de piezas que ha realizado junto con Christian Walter a lo largo de dieciocho años con la finalidad de analizar sus características principales. Toda vez que cada edición ha tenido un

caso diferenciado de las otras. De este modo, se aporta en primera persona un panorama a escala de la actividad realizada por el Taller.

Se analizan las piezas por sus características técnicas sin que haya valoración del resultado estético o valor artístico, que no correspondería realizar al autor. Son nueve piezas que arrancan en 2001 y llegan a 2019 atravesando, por tanto, diferentes momentos de desarrollo de la actividad profesional de Walter.

Por otro lado, la práctica curatorial permite analizar la producción y reflexionar (junto a Christian Walter y Loli Rodríguez) cada cierto tiempo. Se establecen colecciones de obra adecuadas a cada proyecto y estas diferentes lecturas arrojan visiones del Taller complementarias. Se trata de un conjunto de seis exposiciones que recorren desde 2007 al actual 2022. Quince años para mostrar al Taller en sucesivos momentos y diferentes enfoques.

C.1 Formación del doctorando en las técnicas gráficas

Sumada a la formación académica general, agradezco la posibilidad que he tenido para formarme específicamente en obra gráfica. Someramente nombro algunas experiencias que me unieron más a la estampación.

1992-1993: formación en el Taller de Grabado calcográfico en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, donde era docente José María Lomas (Pepe Lomas).

2000: asistencia al curso *De la idea a la estampa. Serigrafía artística* en el CAAS (Centro Andaluz de Arte Seriado) en Alcalá la Real (Jaén), impartido por Christian M. Walter.

En el verano de 2004 disfruté la Beca de formación, experimentación y creación Pilar Juncosa en los talleres de obra gráfica de la Fundación Pilar y

Joan Miró de Mallorca. Asistencia al Curso/Taller *Dos medios, dos formatos, una intención* impartido por los artistas cubanos Ángel Ramírez y Eduardo Roca, *Choco*: litógrafo y grabador calcográfico respectivamente. En él se contrastaban de manera experimental los diferentes resultados obtenidos simultáneamente con ambas técnicas practicadas (litografía y calcografía).

1. Práctica de la serigrafía con el Taller de Christian Walter.

En este apartado se tratan las serigrafías realizadas junto a Christian M. Walter, Taller de Serigrafía:

2001 *Júpiter y Kairos*

2001 *Granadina*

2001 *Halo*

2002 *Neptuno*

2007 *Hiedra en la URJC*

2009 *Variaciones móviles*

2010 *Limonero en el jardín de las delicias*

2014 *Fajalauza Loop*

2019 *Fluorescencias*

1.1 ¿Por qué elegí hacer serigrafía?

La obra gráfica siempre me interesó. Durante mi primer año de Bellas Artes (1992-1993) me matriculé por las tardes a la Escuela de Artes y Oficios de Granada. El taller que tomé como optativa fue el de Grabado y pude formarme en grabado calcográfico con Pepe Lomas [José María García de Lomas Arias de la Reina (Sevilla 1931-Granada 2004)] como tantos en Granada, ya sea en la Escuela de Artes o el taller experimental creado en 1973 por la Fundación Rodríguez-Acosta.

En julio de 2000 asistí al curso *De la idea a la estampa. Serigrafía artística*, impartido por Christian Walter dentro de los VI Encuentros de Creadores de Obra Gráfica del CAAS (Centro Andaluz de Arte Seriado) en Alcalá la Real (Jaén).

Unos meses antes, en abril del 2000, había conocido a Christian Walter en

plena acción durante el montaje de la exposición *Granada, la Ciudad Carolina y la Universidad* [Sala de la Acera del Casino de CajaGranada, del 27 de abril al 8 de septiembre de 2000] comisariada por Eduardo Quesada Dorador. Walter se encargó de serigrafiar, sobre diferentes materiales, la mayoría de las piezas integrantes de las instalaciones *Party Carolino* y *Genealogía carolina* de Julio Juste. En esta última, realizó estampaciones *in situ* sobre la pared y allí habíamos coincidido, al participar este doctorando en la muestra con el mural *Sillares*.

El curso con Walter en el CAAS me confirmó una intuición: la técnica de la serigrafía trabajaba de un modo paralelo a mi práctica pictórica. Esto la convertía en el modo más apropiado para traducir mi pintura a obra gráfica. En ese momento mis procedimientos en la pintura estaba definidos (como se concretó en la individual *Bloques* de 2001) pero es muy posible que haya trasvases procedimentales inversos desde la serigrafía a mi pintura a partir de ese momento. La serigrafía confirmó y amplió la concepción que tenía en torno a la construcción de la imagen.

En este sentido, mi trabajo pictórico casi siempre ha estado realizado con pintura acrílica sobre un soporte rígido (tabla) o semirrígido (papel). Es lo que sucede con la serigrafía del Taller de Walter: en la actualidad trabajan con tintas acrílicas que se producen para uso artístico (no específicas para serigrafía) y sobre un soporte que siempre debe ser rígido: generalmente papel que se fija por absorción a la mesa de estampado convirtiéndose en una superficie sin movilidad posible. Incluso, en algunas estampas recientes a partir de 2015, el Taller ha optado por trabajar sobre *passe-partout*: un soporte que semeja una tablilla.

Las imágenes figurativas que pinto tiene un origen fotográfico que no escondo. Al contrario, es evidente que una cámara fotográfica ha mediado entre las imágenes y el cuadro. Esto introduce un factor mecánico en el proceso muy familiar para la serigrafía, que trabaja con emulsiones fotográficas en la

mayoría de ocasiones.

Sin embargo, la coincidencia más significativa con la serigrafía está en la superposición de capas que empleo para la construcción de la pintura. Para la figuración que practico me demando exactitud pero soy consciente de que esa rigidez debe ser contrarrestada con las huellas propias de la pintura. La geometría compone mi trabajo pero me zafa de sus imposiciones congelando su forma: cubro los bordes de la zona que pintaré (la tarea de ese momento, como si fuera un fresco) de modo que, en lenguaje médico, preparo un *campo quirúrgico*. De este modo, trabajo gestual y despreocupado con el vocabulario que más identifico con lo pictórico. Una vez completada la tarea, descubro los bordes y la forma queda intacta.

Es un proceso donde trabajo con capas superpuestas de pintura acrílica que, en muchas ocasiones, son velos monocromos formando un puzle de piezas geométricas o, al menos, con bordes nítidos. Estas tintas son, mayoritariamente, transparentes o translúcidas (una cualidad habitual en las estampaciones del Taller Walter). Se van trenzando los tonos para multiplicarse dependiendo de qué zona pisan las sucesivas capas. Si cambiamos cada capa de pintura por una pantalla serigráfica, la equivalencia procedimental resulta sencilla de establecer. La imagen pictórica que realizo se acomoda, más que a otras, a la serigrafía como forma de arte gráfico.



Júpiter y Kairos Serigrafía y collage (2001)

1.2 *Júpiter y Kairos*

Serigrafía y collage sobre papel Super Alfa de Gvarro

31 x 45 cm, Granada (2001)

Edición del autor

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 90 ejemplares numerados en arábigos

9 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

5 ejemplares (H/C) numerados en romanos

La primera serigrafía que hice en colaboración con Christian Walter surgió con motivo de la exposición individual *Bloques* (del 18 de mayo al 23 de junio de 2001) en la sala B de Condes de Gabia. Esta era la sala dedicada a jóvenes autores y un horizonte aspiracional para cualquiera que se licenciaba en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Cumplió una función similar a la actual Sala Ático, en diferente planta tras la reforma del Palacio de Condes de Gabia. Esta sala joven cuenta con un aliciente al que siempre se ha sacado partido: la coincidencia con exposiciones de artistas consagrados en la sala principal. Esto generaba una mayor difusión en prensa y atención del circuito profesional. En el caso de *Bloques*, fue simultánea con la exposición individual de la

escultora Susana Solano que, además, contaba con una segunda sede: una intervención en los espacios del Palacio de Dar-al-Horra.

Ya había comenzado a exponer con la Galería Sandunga y repliqué la costumbre, que había aprendido de ellos, de producir una obra múltiple con ocasión de cada individual. Dado que era una sala pública, donde producir una tirada hubiera supuesto una complicación administrativa, me hice cargo de la edición.

La exposición se ocupaba, principalmente, de las construcciones vacacionales de la Costa de Granada. En concreto, la mayoría de las imágenes pertenecen a la urbanización de Playa de Poniente (Motril) que diseñó el arquitecto Renato Ramírez.

Había dos excepciones (que tienen incidencia en la serigrafía *Júpiter y Kairos*): los cuadros *NYC* (1999) y el cuadro *Rogier* (2000). *NYC* es un cuadro de gran formato con una vista de Manhattan. Por su lejanía temática y geográfica se expuso sobre una pared coloreada que lo separó del resto de piezas. La imagen, fotocompuesta, mezcla diversos puntos de fuga para dar una vista ligeramente caleidoscópica. Las ventanas de los rascacielos flotan sobre la superficie de las fachadas hasta que, al fondo, se van desintegrando. Es el momento en el que el *skyline* se funde con el celaje. Este elemento no está pintado sino que el cielo es un *collage* que procede de la reproducción de un cuadro. El fragmento empleado pertenece a *La rendición de Breda* de Velázquez; se aprovecha así la vista humeante para superponerla a la imagen habitual neoyorkina donde el vapor sale del propio asfalto de la ciudad.



NYC Acrílico y *collage* sobre tabla (1999)

Un año posterior es *Rogier* (2000) que había participado previamente en la exposición *Pintura de Cámara*, itinerante entre la Galería Sandunga de Granada (20 de enero al 21 de febrero de 2001) y la Galería DV de San Sebastián (27 de abril al 27 de mayo de 2001, por lo que este cuadro no viajó a San Sebastián). En el cuadro hay una violenta partición que deja en la banda central un *collage* de tela brocada pixelada entre dos paisajes urbanos de Granada a ambos lados. El tejido está formado por hojas individuales reiteradas que, como una labor con pan de oro, cubren la superficie engarzándose como píxeles de mayor tamaño. La imagen del tejido proviene del cuadro, de la Capilla Real de Granada, *La Natividad* (siglo XV) atribuido a Rogier van der Weyden. Del nombre del pintor toma su título el cuadro del 2000 y de su rico paño de honor, el módulo repetido tanto en el cuadro como en una instalación que estuvo en las paredes de la Sala B de Condes de Gabia.

La serigrafía *Júpiter y Kairos*, que nos ocupa, participa de los mismos conceptos visuales que organizan ambos cuadros pero, si cabe, con más sentido por su carácter de original múltiple que es reproducido por procedimientos mecánicos.

En estos dos antecedentes, como sucede en la serigrafía, hay un fragmento de una pintura que ha sido ampliamente difundida. Estos cuadros que prestan su

celaje o su paño de honor han sido fotografiados para ser reproducidos por la imprenta en un catálogo. De ahí los he tomado para, después de una manipulación que aboga por el *low-fi*, volver a ser impresos con esa calidad deficiente que los muestra pixelizados. El celaje incluido en la serigrafía *Júpiter y Kairos* viene de un cuadro del paisajista holandés Salomon van Ruysdael: *Veleros en una superficie acuática tierra adentro* (siglo XVII).

Christian Walter propuso que la esquina de cielo fuera una impresión digital independiente de la estampa serigráfica. Se encargó en un papel autoadhesivo y se preparó un troquel para ajustar la pieza al hueco. Ayudaron a su encaje los perfiles cúbicos de los edificios.

En el desplegable publicado, Pérez Pineda (2001) incide sobre estos préstamos: «más arriba, –*experimental*, en adecuado homenaje *pop* al sentido antropológico de la intención subyacente– un cielo maravilloso, extrapolado (recortado y pegado) de una sublime pintura veneciana». Pese a la confusión sobre el origen de la pintura añadida, se subraya el sentido de apropiación (*recortado y pegado*) del legado pictórico clásico difundido para conformar el imaginario masivo de un mundo *pop*.

Este contraste entre la *sublime pintura* y los anodinos edificios de la vida contemporánea corre paralelo al título de la estampa. Aparecían en esta época todos los títulos de obras entre guiones posibilitando eludir la mayúscula inicial. De este modo, en la serigrafía titulada –*júpiter y kairos*– los nombres en minúscula no se referían a los dioses grecolatinos sino a la pareja de edificios vacacionales representados en estampa, que llevan estos nombres en la realidad. Esta mezcolanza de dioses romanos (Júpiter) con griegos (Kairós), –este último con una pronunciación deformada por la ausencia de la preceptiva tilde– para un uso alejado de los textos clásicos se completa en la estampa con la apropiación de un fragmento de cielo holandés esmerilado por una malla geométrica.

La serigrafía artística se convierte en el vehículo más adecuado para representar estos conceptos: se realiza de un modo artesanal la recogida, al final del ciclo, del eco de dioses grecolatinos y paisajes idealizados. Se reproducen, una vez más pero de modo consciente, esas pretenciosas formas populares de fijar la belleza y prestigio cultural estandarizados.

La temática de la edición *Júpiter y Kairos* (2001) era la central de la exposición: los bloques de apartamentos de playa. Su tamaño se correspondía con un grupo de pintura sobre papel junto a la que fue expuesta como prolongación de la serie. El papel Super Alfa elegido para la estampa tiene un color hueso que aflora en las zonas de luminosidad alta pero no absoluta, como el edificio del fondo (Kairos) o en las tres persianas más cercanas primer plano.

El edificio más cercano (Júpiter) recibió (a excepción de estos tres vanos) una base de tinta blanca que aseguraba la luminosidad necesaria y un refuerzo extra de blanco en el polígono que se recorta con el cielo, lugar de iluminación máxima. Funciona esta base blanca del mismo modo que lo haría la imprimación de una tabla. Se evita que el color natural del soporte produzca una contaminación cálida de las tintas superpuestas (especialmente, si estas no son opacas).

La imagen de los edificios y sus elementos se tomaron de un cuadro previo (que no se expuso para evitar la reiteración de la misma imagen) para trabajar los calcos con opacador sobre acetatos. Las tintas produjeron las sombras coloreadas del original valiéndose de colores primarios transparentes (siendo el amarillo un ocre) y reforzados por un verde cálido, con la paleta habitual de los originales pictóricos.

En cada paño de los volúmenes contruidos se superpusieron los primarios en plano para luego matizarlos con una última tinta verde oscuro. Esta última tinta haría la función del negro de una cuatricromía, añadiendo dibujo y matices a las superficies de color. El equilibrio en la carga cromática produce grises

ópticos como en el muro central bajo el blanco máximo. La figuración aparece tramada con la voluntad de mostrar su grano evidente: adoptando la estética mecánica de las fotografías de la prensa (con una definición limitada). En los huecos de escalera, las celosías se produjeron por *frottage* de una malla: la misma que sirvió como plantilla de estarcido en el proceso pictórico del original.

1.2.1 Conclusiones sobre *Júpiter y Kairos* (2001)

Siendo la primera estampa con el Taller, aparece la necesidad de explorar diversas posibilidades y poner a prueba la técnica: el funcionamiento de las tintas transparentes, el efecto especial de una pieza troquelada y adherida o la estética industrial de la trama. En un tamaño similar al original, se reproduce la imagen pictórica pero también su proceso: imprimación del soporte, superposición de capas planas transparentes con tonos básicos, uso del *frottage* para la incorporación de huellas extrapictóricas. Aún entendiendo las características propias de la serigrafía, se estimula el proceso, con una buena cantidad de pantallas, para mimetizarse con el original.



Granadina Serigrafía sobre papel caballo (2001)

1.3 *Granadina*

Serigrafía sobre papel Caballo 109 de 240 g

48 x 48 cm, Granada (2001)

Edición de la Galería Sandunga

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 90 ejemplares numerados en arábigos

9 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

6 ejemplares (H/C) numerados en romanos

1 ejemplar *Bon à tirer* (BAT)

Granadina es la serigrafía editada por la Galería Sandunga como pieza múltiple de la exposición individual *Granadina. Edilicia del siglo XX* (del 15 de diciembre de 2001 al 16 de enero de 2002). El título, compartido por la exposición y la estampa, responde a una serie que retrata «vistas urbanas que han sido captadas bajo el ojo fotográfico –son patentes tanto los encuadres como las

deformaciones ópticas de la perspectiva— y en las que los únicos protagonistas son los edificios [granadinos], la mayor parte de los años 70» (Revista Lápiz; Pérez Villén, 2002).

En este caso, el editor es un tercero (la galería de arte) que supervisa la tirada y tiene un presupuesto concreto con el que define las condiciones materiales. Se emplearon tres pantallas, si bien la serigrafía, de formato cuadrado, tiene mayor superficie que la primera. Las limitaciones de esta estampa jugaron a favor de un buen resultado ya que, en opinión de Walter, estuvieron bien aprovechadas (Conversación II). Más aún si añadimos que, en la misma pantalla se insoló otra pequeña serigrafía *Halo* (2001) que se discute, a continuación, en el siguiente apartado.

La edición de obra gráfica por parte de una galería puede cumplir varias finalidades. La más inmediata sería poder ofrecer obra de un autor para un nicho de mercado más económico, ampliando las posibilidades comerciales. Una venta así permite llegar a nuevos públicos: no solo en una adquisición puntual, sino que permite incentivar al coleccionismo. En muchas ocasiones, la obra gráfica ha sido el primer paso para coleccionar arte contemporáneo, en general. Por otro lado, las ediciones de obra gráfica permiten capitalizar la galería y mantener un fondo de obra en propiedad con el que responder a peticiones de compradores posteriores al cierre de la exposición o, más tarde, en ausencia de piezas en depósito. Se mantiene así un archivo permanente de los autores que han pasado por la programación con inmediata disponibilidad comercial.

No existe un original pictórico de *Granadina* sino que el trabajo se inició en los tres calcos, empleando como boceto una imagen fotográfica. Previamente, la toma fotográfica había sido manipulada con medios digitales para aumentar la monumentalidad y flexibilidad orgánica del edificio. Hay, en estas bandas verdes con un machón central sólido, cierto recuerdo a una columna vertebral articulando las costillas.

El chaflán del edificio en la esquina de la calle Doctor Olóriz con la calle Doctor Azpitarte ya era, de por sí, curvado. Pero la deformación responde al afán de romper la rigidez de las líneas rectas marcando el punto de fuga. Es, por su contrapicado, una imagen *flâneur* donde ha mediado una cámara pero ni su deformación informática ni su tratamiento gráfico pretenden mostrar una figuración realista. Tampoco mágica o surreal, tal vez solo inquietante.

Existe, en este momento curricular, el empeño de incluir líneas curvas en la configuración de la imagen, en el formato de las tablas o en la organización de su composición. Así, las burbujas que flotan sobre el edificio llegan prestadas del díptico *Fluido a Poniente* (2000) que participó en las dos sedes de la colectiva *Pintura de Cámara*. Estas formas arriñonadas aparecen también en la pareja de cuadros *Fluido a Febea I* y *Fluido a Febea II* (2001) presentes en la individual *Bloques*. En las pinturas citadas, los alveolos son una estrategia compositiva: ofrecen huecos donde pueden albergarse diferentes imágenes. En el caso de la serigrafía *Granadina* no son contenedores sino que entran a formar parte de la imagen. Estas burbujas son, a su vez, la deformación de los puntos, ortogonales y ordenados, de la trama fotográfica: muy ampliados y dinamizados por la distorsión que les otorga la fluidez a la que se refieren los títulos de los cuadros nombrados.



Fluido a poniente Acrílico y grafito sobre tabla (2000)

La serigrafía permite que estos perfiles pseudocelulares aparezcan como membranas tersas, translúcidas y homogéneas, aumentando su flotabilidad y sensación de movimiento en potencia. La sensación viene favorecida por el uso

de un soporte liso que no aporta grano como es el papel Caballo. En la pintura, sin embargo, se presentan dificultades para el enmascaramiento de una superficie curva. Producir una capa de este modo tan uniforme suele luchar con los depósitos en los bordes de la forma, una vez se retira la película con la que se ha protegido la capa subyacente. El material se recrece en esa zona, aumenta su volumen y saturación, se establece una frontera.

Esta incómoda resistencia de la materia pictórica queda solventada con naturalidad por las condiciones de la serigrafía, donde el depósito de tinta no tropieza con un límite entre el poro abierto y cerrado. Hay una ventaja adicional en este caso: la ligera tinta verde ha caído sobre el azul violáceo sin que haya una reserva de blanco. No existe la preocupación por encajar la segunda tinta en un espacio determinado (como sucede en las *costillas* del edificio que esta misma pantalla cubre). Tampoco, por tanto, el peligro de superponer dos tintas en el borde de encuentro provocando un sombreado similar al referido en el proceso pictórico.

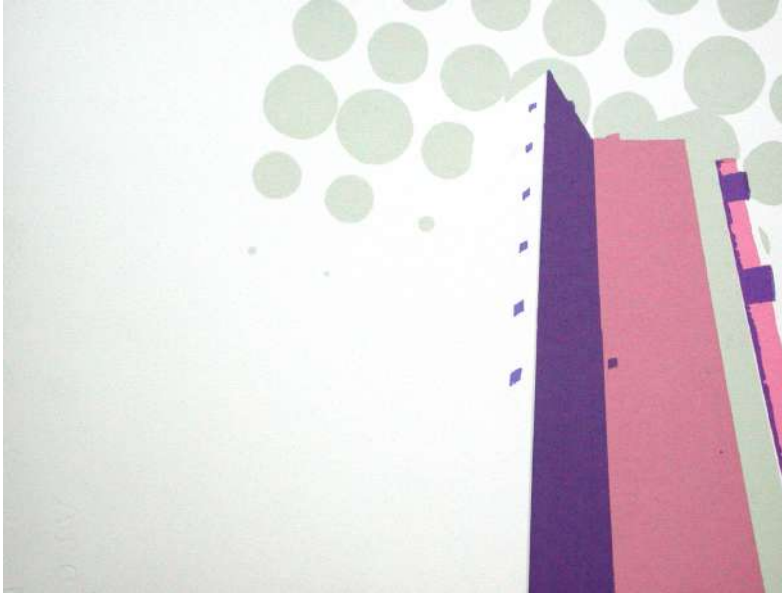
Los tres colores elegidos se acercan más a los primarios de la luz (RGB) que a los de la materia (CMYK) que, además, suelen estar acompañados del negro. Hay verde, el azul es violáceo y solo el magenta pertenece al sistema de los pigmentos. El magenta lleva la carga de la imagen y tiene una textura verjurada de lápiz, mientras que los dos colores fríos producen formas planas de color homogéneo y borde duro que sellan las manchas estructurales. El dominio del magenta tiene que ver con su versatilidad para combinarse pero, también, pasa a jugar con el título: *Granadina* se refiere a la edificación de la ciudad pero, al mismo tiempo, podría llevarnos al líquido edulcorante rosáceo.

Los tonos más contundentes se producen en las sombras donde se suman magenta y azul. Mientras tanto, el verde es tan leve, tan opalescente y neutro, que tiñe el soporte blanco con solvencia pero desaparece agrisando, apenas, la mancha añil del cielo. La extensión de esta mancha azul y su cualidad semicubriente, satinada, sin accidentes, provocó que algunas copias

presentasen una ligera discontinuidad originada al separarse la pantalla del papel (tan alisado) tras dejar caer la tinta. Esas *aguas*, casuales y leves, son un ruido propio de la técnica tan atractivo como el pixelado que se usó en el celaje anterior de *Júpiter y Kairos*. Un elemento que sella el paso de la imagen a través de la pantalla serigráfica. Lejos de ser considerado un fallo, Frederic Amat celebró como una singularidad expresiva una situación similar en su pieza *Granada!* (1990). Pidió a Christian Walter y Loli Rodríguez que considerasen la estampa «fallida» como *Bon à tirer* de toda la edición (Conversación II).

1.3.1 Conclusiones sobre *Granadina* (2001)

El trabajo para una estampa sin ataduras de una pintura previa permite construir una imagen más esencialmente serigráfica. Las limitaciones materiales (como podría ser el uso de tres pantallas) dejaron a la vista, en esta pieza, el proceso de manera más rastreable por el espectador. La posibilidad de recrear cómo han ido cayendo las tintas es uno de los atractivos de estampas como esta. La serigrafía permite una tersura mecánica que mejora la factura fría buscada en una pintura de querencia maquinal.



Halo Serigrafía sobre papel caballo (2001)

1.4 *Halo*

Serigrafía sobre papel Caballo 109 de 240 g

18 x 23'5 cm, Granada (2001)

Edición de la galería Sandunga

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 200 ejemplares numerados en arábigos

13 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

4 ejemplares (H/C) numerados en romanos

Halo fue estampada simultáneamente con la serigrafía *Granadina* en el mismo pliego de papel Caballo 109 y con las mismas tres tintas. La edición, sin embargo, es del doble en *Halo* (200 ejemplares más 17 ejemplares firmados fuera de la tirada) frente a *Granadina* (90 ejemplares más 19 ejemplares firmados fuera de la tirada). Casualmente, un total de 109 hojas de 70 x 50 cm permiten acomodar en cada soporte una imagen cuadrada de *Granadina* e incluir dos imágenes gemelas de *Halo* en la banda de papel restante.

La Galería Sandunga mantenía en aquel momento (como era norma en la época) un listado de envíos postales con los que se comunicaban las inauguraciones de las exposiciones. El diseño de estas postales de invitación estaban a cargo de Pablo Sycet. Habitualmente contenían tipografía sobre un fondo de color liso. Para la invitación de *Granadina. Edilicia del siglo XX* se eligió, precisamente, un color granate que mantenía el guiño al nombre de la bebida.

Para un grupo reducido de estos destinatarios (doscientos de un listado más amplio) se estampó la serigrafía *Halo* a modo de felicitación navideña y pequeño regalo. Resulta una opción comercial lógica entregar una pieza del autor que estaba exponiendo en ese momento, ya que la exposición se celebró justo en fechas del cambio de año (del 15 de diciembre de 2001 al 16 de enero de 2002). El tamaño de la serigrafía estuvo condicionado por el espacio restante del papel pero, también, por la posibilidad de ensobrarla para hacer un envío postal.

Halo tiene un carácter más gráfico que *Granadina*. La mancha de tinta no ocupa todo el papel y el soporte respira ampliamente. Se acerca más a la ilustración y podría decirse que deja espacio para poder escribir un mensaje a mano. Tal vez, hubiera podido recibir unas líneas de tipografía, aunque estas dos posibilidades dañarían su (pequeño) valor como obra gráfica para acercarla a una edición de imprenta.

Este valor reducido está dentro de un equilibrio comercial del que Walter habla, en la Conversación VIII, al tratar sus propias tiradas promocionales que llegan a tener un número alto de piezas para felicitar el año (trescientas sesenta y cinco): «intentamos que no tengan valor como objeto de coleccionismo o que estén en un escalafón menor en ese sentido (según los manuales)».

Halo emplea las mismas tintas para conseguir un ambiente más luminoso que *Granadina*. La imagen resulta más contrastada al contar con un blanco puro

abundante (el papel Caballo no tiene el viraje ocre de otros soportes como el papel Super Alfa) sumado a una banda de mayor oscuridad que en *Granadina*, con la superposición de las tres tintas. Esta zona de medianerías emplea tres tonos que se construyen por la superposición progresiva de tintas: una (banda verde), dos (banda que suma magenta y verde) y la pared morada (sumando tres tintas). Es una ordenación de la luz más esquemática, menos figurativa. La imagen pertenece a un edificio granadino que aparece en el cuadro *Fleming, V.* (2000) de la exposición *Pintura de Cámara* (2001).



Fleming, V. Acrílico, grafito y transferencia sobre tabla (2000)

El color base en esta pieza es el verde transparente (frente al magenta de *Granadina*). Está presente en la mayor parte de la superficie manchada y con él se forman los círculos del fondo que recortan el perfil del edificio. Son estos puntos el origen de las burbujas de la otra serigrafía. Aparecen aquí sin deformación y con la configuración acostumbrada en la trama fotográfica. Perdida la fluidez de la deformación, solo son dinámicos por su posición inclinada y sus cambios de tamaño: no forman una mancha plana sino que podrían generar una imagen con grises si alejásemos la trama a su tamaño inicial. Juegan a ser una macroampliación de lo que podría ser un cielo pixelizado impreso.

La figuración es menos compleja aquí, más sintética. El contraste de líneas

rectas y formas redondas, menos matizado que el juego de torsiones que se produce en *Granadina*.

1.4.1 Conclusiones sobre *Halo* (2001)

El número de ejemplares, el tamaño y el tratamiento de la imagen definen las intenciones de la edición. Una cantidad restringida de tintas no es lo que produce una obra con limitaciones. Se puede generar una pieza firme u otra de menor entidad en atención a otros factores como los discutidos en esta serigrafía.



Disposición del pliego con *Halo* y *Granadina*



Neptuno Serigrafía sobre papel Sirio-Bruno (2002)

1.5 *Neptuno*

Serigrafía sobre papel Sirio-Bruno 210 g de Fedrigoni

48 x 48 cm, Granada (2002)

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Coedición del Taller y el autor

Tirada de 75 ejemplares numerados en arábigos

8 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

4 ejemplares (H/C) numerados en romanos

La serigrafía *Neptuno* ejemplifica un modo de edición que ha sido habitual en el Taller de Christian Walter durante buena parte de su trayectoria: la coedición. Ambas partes, Taller y autor, ponen su trabajo en común para un beneficio mutuo. Un acuerdo verbal resulta suficiente para poner en marcha la edición. Una vez realizada la tirada, las estampas producidas se dividen entre los dos

actores. El modelo también era similar en las ediciones con la Galería Sandunga donde el artista recibía la mitad de los ejemplares en compensación por su trabajo.

Queda claro (y lo corroboran los manuales) que la numeración de las estampas no se corresponde con el orden de estampación. Más aún en ediciones con múltiples pantallas: los ejemplares van secando y no siempre coincide la misma sucesión en diferentes tintas. Pese a esto, los compradores pueden tener preferencia por números bajos o determinadas cifras. Por este motivo, los ejemplares destinados a cada parte suelen dividirse en pares e impares, ofreciendo numeraciones altas y bajas por igual a cada destinatario.

La ordenación de la pieza *Neptuno* toma como esquema compositivo el de cuadros como *Expansión Clarke* (2002). Tanto esta pieza pictórica como la estampa son de formato cuadrado y el soporte queda parcialmente a la vista, sin tratamiento. La imprimación blanca solo se produce, de forma tosca e irregular, en una parte de la base; sus brochazos verticales y longitudinales muestran un giro de unos treinta grados respecto a los bordes del soporte.



Expansión Clarke Acrílico sobre tabla (2002)

El formato es cuadrado de manera intencional para que la giro que disocia imprimación y soporte complete de forma verosímil una posibilidad de movimiento. Las imágenes, encapsuladas en formas redondas o redondeadas, son autónomas de la base y gravitan en un *all over* figurativo.

El papel Sirio Fedrigoni en color Bruno, propuesto por Christian Walter para la edición, responde al material base del cuadro *Expansión Clarke*. Utiliza como soporte, y lo deja visible, el panel de Densidad Media (DM o MDF por sus siglas en inglés: *Medium Density Fiberboard*). La superficie industrial, alisada y regularmente fibrosa del cuadro, encuentra en este papel –tintado en masa sin estucar– una correspondencia nítida.

La estética fabril continúa con la imprimación blanca descuidada. Se exalta la dicción pictórica en su grado más básico: la extensión de una capa cubriente con una función, *a priori*, utilitaria se convierte en una opción pictórica expresiva. Para afirmar esta opción estética dentro de la serigrafía se estamparon dos pantallas trabajadas a brochazos con el bloqueador. La dirección de estos brochazos cruzaba las huellas de las cerdas en una trama con progresiva capacidad de opacar hacia el centro del soporte coloreado. Las capsulas destinadas a contener figuración, tanto en el cuadro como en la serigrafía, fueron las únicas zonas revestidas por una capa homogénea de base blanca.

La huella del brochazo áspero permite generar cientos de líneas constitutivas de una trama donde se fuerza la técnica serigráfica: remeda la vibración manual de una práctica pictórica y facilita el degradado frente a la mancha plana. Otro degradado inusual se produce dentro de la circunferencia figurativa: el cielo ha sido estampado mezclando las tintas azul y naranja directamente sobre la pantalla, dejando que se fundan por sí mismas al paso de la rasqueta.

La imagen del trampolín aparece tanto en la burbuja de *Expansión Clarke* (con un enfoque distinto) como en el cuadro de menor formato (*Neptuno*, 50 x 35 cm, 2002) del que toma la serigrafía su nombre. En él, la imagen de este elemento ocupa toda la superficie. Aún teniendo la misma referencia figurativa que estos precedentes, la imagen serigrafiada es independiente y producida para la estampa. Las luces se sintetizan, aumenta el contraste como sucedió

en *Halo* (2001) y en las sombras coloreadas vuelve a ser dominante el magenta.

El marrón que aparece al fondo del tobogán, en algunas sombras del trampolín o en los edificios de su horizonte, semeja aflorar desde el soporte Bruno (en italiano *marrón, moreno*) dando permeabilidad a estos bloques de imagen. Sin embargo, corresponde a una tinta que ha buscado coincidir en la misma tonalidad para integrar estas cápsulas en el conjunto de la estampa.

Las figuraciones de la estampa muestran objetos que permiten el ascenso y descenso, con tomas (de evidente filiación fotográfica) en picado y contrapicado. La diversidad de imágenes permite compensar temas fuertes con otros débiles: de menor interés o detalles que completen el sentido de la idea principal. Los protagonistas no son edificios, pero tienen cercanas características constructivas propias de la ingeniería. Pertenecen a espacios colectivos que muestran huellas de la vida desarrollada en ellos: la poética sintoniza con estampas anteriores pero pretende eludir los edificios para buscar elementos significativos pero menores. En este momento la Piscina Neptuno no estaba en uso y sus instalaciones eran ya una ruina urbana.

1.5.1 Conclusiones sobre *Neptuno* (2002)

La coedición ha sido una baza fundamental en el desarrollo del Taller Walter. Permite el beneficio mutuo de Taller y artista. La libertad en la elección de los materiales o la imagen de la edición es mayor, así como el grado de experimentalidad de la pieza. El Taller aplica motivaciones más estéticas que comerciales para proponer sus colaboraciones. Sin embargo, no restringe sus elecciones a una poética determinada sino que la diversidad es su apuesta. Además de las afinidades profesionales, entiende estos trabajos (Conversación

VIII) como una manera de dotarse con un catálogo de capacidades serigráficas: con vistas tanto a coleccionistas como a futuros encargos. Una panoplia de resultados que permiten al Taller presentarse en ocasiones comerciales como las ferias o, a la postre, en la propia página web.



Hiedra en la URJC Serigrafía sobre papel Somerset (2007)

1.6 *Hiedra en la URJC*

Serigrafía sobre papel Somerset Velvet White 300 g

45 x 65 cm, Granada (2007)

Obra de Joaquín Peña-Toro

Edición de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 250 ejemplares numerados en arábigos

25 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

1 ejemplar Bon à tirer (BAT)

El editor, en este caso, es una institución ajena al circuito artístico –la Universidad Rey Juan Carlos (URJC)–. No existe una voluntad de comercialización de esta tirada sino que se realizó para atender a la costumbre del regalo institucional. Tampoco tuvo como finalidad una fecha concreta para su empleo: por ejemplo, no es un obsequio navideño como algunas ediciones que el Taller ha realizado para CajaGranada [Caja General de Ahorros de

Granada] o el Colegio de Arquitectos de Granada. El colofón de la pieza indica que se estampa para conmemorar los 30 años de Democracia en España y coincide el momento de su finalización con el día de san Juan, al inicio del verano.

La Universidad Rey Juan Carlos se ha interesado, desde el año 2002, por reunir una colección de arte contemporáneo español. Para Elena Díaz, responsable de Servicios Culturales de la URJC, «esta colección dota a la Universidad de un patrimonio cultural y artístico para el aprendizaje y disfrute de los estudiantes; para sensibilizarlos sobre la importancia de la cultura, en este caso, del arte contemporáneo». Los obsequios institucionales de esta universidad han tenido esta misma orientación y se han encargado ediciones tanto de artistas jóvenes como de consagrados para las necesidades protocolarias de la institución.

Una estampa anterior que estuvo «realizada a partir de la obra original del artista Guillermo Pérez Villalta, conmemora la aprobación de los Estatutos de la Universidad Rey Juan Carlos, de fecha 5 de marzo de 2003», según reza su colofón; donde también se recoge que el artista gaditano representó «una alegoría de nuestra Universidad y su labor como institución en beneficio del saber».

En esta línea, el comitente deseaban que la estampa hiciera alusión a la URJC, como es lógico. Dado el trabajo previo del autor seleccionado, se buscaba, en concreto, la referencia a sus edificios. Acotando las posibilidades, la imagen debía tener un carácter polivalente y, por tanto, no podía hacer referencia a una titulación concreta o al equipamiento de uno solo de los cinco campus que constituyen sus instalaciones. La decisión equilibrada centró la imagen en el edificio del rectorado, común a toda la comunidad universitaria. Su arquitectura es suficientemente singular para representar a una universidad joven y contemporánea, como era la finalidad de la estampa.

Las conversaciones con el comitente siguieron para acordar todos los extremos de la imagen. Se generó primero un original de pintura acrílica sobre papel que pasó, junto con la serigrafía, a la colección de la URJC. Este cartón (si hablásemos de un tapiz) sufrió modificaciones: contenía la imagen del edificio, el celaje rojo (coincidente con uno de los colores del logotipo) y el mismo ambiente tormentoso. Sin embargo, era una imagen aún conservadora: el carácter institucional dictaba prudencia que, finalmente, resultó excesiva a ojos del comitente.

Se hicieron varias propuestas de mejora y la opción consensuada sumó elementos vegetales que invaden los edificios como hiedra que se abraza a sus paredes. Esta vegetación silueteada no es directamente natural, sino que se corresponden con decoraciones barrocas talladas. Se genera una doble sensación de extrañeza: por la presencia de estos elementos fuera de escala que flotan y atraviesan edificios pero, también, sumamos el contraste que ejercen patrones decorativos manuales incomodando a las construcciones geométricas de cristal y perfiles metálicos.



Sexy acanto Acrílico sobre lienzo (2007)

El fragmento de cornucopia (multiplicado y encadenado) se corresponde con el que aparecen en el cuadro *Sexy acanto* (2007) que participaba en ese mismo momento en la exposición colectiva de la Galería Sandunga *ENEUP (Esto No Es Un Paisaje)* del 22 de junio al 16 de septiembre de 2007. En el proceso del

cuadro, el perfil había sido protegido para, en la imagen definitiva, dejar intacto el lienzo que aflora recortado entre los goterones de pintura.

Pertenece a esta forma vegetal cubierta con cinta de pintor (durante la realización del cuadro), la imagen con la que se trabajaron estos elementos para la serigrafía. De ahí que la superficie del caracoleo esté fragmentada por un andamio de líneas que relacionan estos nervios geométricos con la trama constructiva de los edificios. No son hojas de hiedra pero al añadir este título aparece la metáfora visual que se corresponde con el crecimiento que conlleva el saber. En una segunda lectura, nombrar la hiedra en un entorno universitario invita a pensar en la excelencia académica de la estadounidense *Ivy League* (Liga de la Hiedra).

La serigrafía se realizó con todos los medios necesarios. Su tamaño y presupuesto señalan una pieza de empeño para un uso que debe prestigiar a la institución. Siendo este el caso, se dispusieron una buena cantidad de tintas (diez pantallas) que permitieron graduar minuciosamente cada zona. Lo más llamativo es el cielo de con un color rojo especialmente saturado. En la pintura preparatoria había una capa ligera de brochazos plateados que terminaban metalizando el celaje. En la serigrafía se optó por eliminar este efecto en favor de una solución puramente cromática donde varias capas de rojo impregnan el papel hasta conseguir una superficie muy luminosa. Por contraste, las construcciones están muy matizadas, sumando sucesivos tonos y veladuras blanquecinas que esponjan los volúmenes para resolver una atmósfera densa. Los calcos de varias capas han sido trabajados con lija sobre el acetato para conseguir, en los paramentos, leves inflexiones y texturas.

Hacia el verano de 2007 el Taller de Christian Walter estaba considerando el abandono de las tintas al disolvente en favor de un sistema de colores al agua; cambio que se produce al completo pocos meses más tarde (Conversación VII). Según recoge el colofón de *Hiedra* «La estampa ha sido realizada con colores acrílicos Lascaux Studio y Lascaux Siebdruckpaste que son solubles al

agua y biodegradables». La presencia de estos pigmentos al agua, destinados al uso pictórico de los artistas, explica la especial saturación y potencia cromática de la estampa, que llega al máximo en el celaje. Walter defiende los beneficios de este cambio de sistema en su Taller: no solo en términos de salubridad y conciencia medioambiental, sino en cuestiones esencialmente estéticas (Conversación VII).

Un colofón, detallando las particularidades técnicas, es necesario en todas las estampas. En una edición con esta finalidad se convierte en el lugar adecuado para explicitar los mensajes del editor y convertirla en un objeto conmemorativo. En el caso que nos ocupa creció para convertirse en una subcarpeta impresa en *offset* con triple función: transmitir la información (técnica, protocolaria), proteger la estampa y dar empaque a la edición.

Loli Rodríguez ideó y preparó este empaquetado con la carpeta que redondeó la edición como objeto de obsequio (su sentido del diseño y *marketing* han acompañado, desde el principio, al desarrollo del Taller). Se realizó en cartulina de color reciclada Vidia de Michel. Su gramaje facilitó que se troquelara para formar un cierre con un palito de bambú; fue impresa con el logotipo de la URJC.

Resulta interesante que un elemento «accesorio» como la carpeta sea tan importante para valorar la pieza que contiene e, incluso, condicione su tamaño. Propusimos estampar *Hiedra* a nuestro editor con un límite de 45 x 65 cm: de este modo la carpeta se pudo realizar aprovechando el tamaño de cartulina estándar 70 x 100 cm y así no incrementar los costes –100 centímetros permiten *contraportada* y *portada* (por así decirlo) más una solapa doblada y pegada que constituye el bolsillo donde albergar la serigrafía y troquelar el cierre–.

Otro factor para limitar el tamaño de la pieza es que su transporte sea cómodo. Apuntamos anteriormente que *Halo* (2001) se pensó para su envío postal (si no

todas las estampas, buena parte de ellas tendrían esta forma de distribución). Por su parte, si bien *Hiedra* podría enviarse por correo o mensajería, había que tener en cuenta la posibilidad de la entrega en persona: en un encuentro reducido o en un acto público. Por tanto, las medias elegidas apuran al límite un formato que permita llevarse cómodamente la estampa *bajo el brazo*.

Por último, en el colofón se menciona el uso de las tintas al agua y el uso de papel reciclado en la carpeta: no es habitual que se haga pero, de nuevo, la finalidad institucional de la edición favorece que sean elementos positivos que aumenten el mérito del objeto como representante de la Universidad que lo obsequia.

1.6.1 Conclusiones sobre *Hiedra en la URJC (2007)*

Un encargo impone condiciones a la edición. Esto que, en una visión trasnochada de la práctica artística, puede aparecer como negativo es, sin embargo, un factor constitutivo de muchas obras de arte. El editor produce la serigrafía para satisfacer unas necesidades en un contexto determinado y esto orienta la tirada: no de una forma caprichosa o subjetiva sino racional y colaborativa. El comitente, como se ha discutido al hilo de este caso de estudio, necesitaba un objeto representativo que muestre sus valores y lo haga con equilibrio interno y externo para la institución. Este juego a tres bandas (comitente / artista / serigrafista) determina la imagen así como su enfoque (dentro de la poética del autor elegido). Quien edita toma peso en decisiones esenciales de la serigrafía, más allá de las cifras que parecen corresponderle: tamaño, extensión de la tirada y presupuesto para realizarla.



I Allegro



II Lento (giubiloso ed energico)



III Vivace (flessibile, scherzando)

1.7 Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla (2009)

Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla (2009)

I Allegro

Impresión digital y serigrafía sobre tejidos, proyección de animación en vídeo, corriente de aire.
250 x 150 cm. (2009)

II Lento (giubiloso ed energico)

Impresión digital y serigrafía sobre tejidos, corriente de aire. 250 x 150 cm. (2009)

III Vivace (flessible, scherzando)

Impresión y serigrafía sobre tejidos, proyección de vídeo, corriente de aire. 250 x 150 cm.
(2009)

No se trata de una tirada sino de tres estampaciones únicas sobre tela para una instalación. El soporte distinto al papel, la singularidad del trío de piezas y la función para una sala de exposiciones aproximan estas tres estampaciones a usos de la serigrafía con fines museográficos que el Taller ha practicado con cierta frecuencia en exposiciones permanentes o temporales.

Esta «especialidad» del Taller (Conversación V) comienza en la muestra temporal *Arte precolombino en la colección Barbier-Mueller* (1994) del Instituto de América de Santa Fe y pasa a ser permanente sobre la pared de la Sala del Orientalismo del Museo de la Casa de los Tiros de Granada (1999), en ambos casos a petición de Julio Juste para integrarse en trabajos museográficos diseñados por él. El artista también estampará sobre tela para sus propias piezas personales como en la instalación *Party Carolino* (2000) donde jugaba con los brocados de los tejidos, a los que se sumaban otros materiales como metacrilato o espejo. Julio Juste marca el camino que siguen estas tres estampaciones.

La instalación traslada al lenguaje espacial las características musicales del *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla. Se produjo para

los XV Encuentros Manuel de Falla y se expuso en una sala atípica que provoca su singular materialización. El espacio de la Sala Zaida, en el edificio homónimo del arquitecto Álvaro Siza, es espacio muy cuidado que flota, como una balconada, sobre la planta inferior ocupada por una oficina bancaria. En las esquinas se abren huecos amplios que conectan ambos niveles protegidos por zócalos con barandillas. El perímetro está lleno de vanos; los muros son escasos.

Aunque existe módulos portátiles en el equipamiento de la sala, la falta de paredes hizo descartar la opción de exponer cuadros al uso tensados sobre bastidores. Al crearse las piezas específicamente para este sitio, la forma de la instalación y su conformación material, por tanto, responden a una necesidad espacial. En lugar de los muros, el techo pasó a sustentar tres núcleos de telas que habían perdido su soporte para flotar libremente: tres núcleos acordes con los tres movimientos de la pieza musical. Las diferentes capas del cuadro, —el fondo brocheado, los elementos figurativos, el dibujo delicado o las veladuras— se separaron convirtiéndose en telas estampadas y proyecciones animadas en *stop motion*. En palabras del comisario de la exposición, Jose Vallejo:

Aquí, en estas Variaciones sobre el *Concerto*, las cosas suceden de forma traslúcida, evocadas por la luz y la presencia de los elementos populares que poblaron la vida de Falla, volcados sobre las imágenes de la visita, es decir, la interpretación de la casa que hizo Hermenegildo Lanz. (Vallejo, 2009)

El acercamiento a la música de Falla se produjo a través de los espacios habitados por el músico: su Carmen en la Antequeruela. A su vez, para adentrarme al Carmen quise tomar prestados los dibujos que realizara en 1941 su amigo Hermenegildo Lanz: «esos dibujos *son* la casa y poder trabajar con ellos supone una cercanía insuperable con el momento en que el Carmen quedó en silencio» (Peña-Toro, 2009).

Hay tres versiones de las imágenes: los bocetos originales están enmarcados y tienen dibujados los elementos de Fajalauza. Están depositados en el Archivo Manuel de Falla y han estado colgados durante varias temporadas en el espacio *Universo Manuel de Falla* del Auditorio, tras su participación en la colectiva *Manuel de Falla y el arte plástico actual* (2019), celebrada en ese mismo espacio. Para estos bocetos se reprodujeron los dibujos de Lanz sobre papel vegetal.



Catálogo de la exposición *Variaciones móviles* con impresión sobre papel vegetal.

Del mismo modo, la versión publicada en el catálogo contenía los dibujos de Lanz en una capa separada impresa en papel vegetal. Se veía superpuesta a los elementos subyacentes (pintura y *collage* fotográfico de elementos decorativos populares) impresos en un único papel *couché*.

Llegamos a la tercera versión: los telones que se colgaron en la Sala Zaida (2009) y en el Museo de Bellas Artes de Cádiz en 2014 (la exposición pudo verse en dos sedes). Aquí dos tejidos superpuestos componen una imagen compleja que se forma en inestable movimiento gracias a un sutil flujo de aire. Tras ellos, los elementos de Fajalauza iban retroproyectados con un movimiento entrecortado en bucle.

Toda la instalación tomaba como raíz el teatro barroco, con simulacros ingeniosos e ingenuos. El espectador encontraba una escenografía transitable que no oculta sus trucos; con regusto arcaico pero optando por la modernidad. Este es el sentido del *Concerto* de Manuel de Falla que prefiere el sonido del

clave al del piano. Esa misma aspereza voluntaria es la que aparece en espacios de Balthus o Pérez Villalta.

En ese razonamiento, la atmósfera de *Variaciones móviles* pretende recordar, ampliado, a un teatrillo de títeres con elementos figurativos frontales como los del *Codex Granatensis*, en alusión a la conocida función que realizaron juntos Lanz, Falla y Lorca durante el 6 de enero de 1923.



Telón serigrafiado del *I Movimiento (Allegro)* con proyección

En los tres núcleos de telones, la primera tela formaba una base más opaca que la segunda, que era un tul muy ligero que dejaba ver a través. La tela de la base se estampó con impresora digital en un tejido técnico. Reproducía la pintura sobre papel de los modelos enmarcados: brochazos de color saturado. Su impresión serigráfica hubiera tenido un presupuesto muy elevado (más aún para unas estampaciones únicas) por su tamaño y la variedad cromática, que obligaba a un buen número de pantallas para acercarse a los efectos pictóricos buscados.

El tejido superior necesitaba emplear un tul transparente que no aparecía en los suministros de telas específicas para impresora digital. Esa capa debía recoger los dibujos a lápiz de Hermenegildo Lanz y superponerlos a modo de velo (como en el caso del catálogo, donde se estampó sobre papel vegetal). Línea (prestada desde el cuaderno del año 1941) y color, aplicado a brochazos,

flotaban por separado ajustándose y perdiendo el foco en cada oleada de aire. Se trata de la puesta en escena de las páginas del catálogo.

Los dibujos originales de Lanz habían sido modificados en los movimientos primero y tercero. En el primero, en la habitación que aparece se había borrado gran parte del mobiliario para crear una mayor sensación de vacío. En el tercero, dos páginas del cuaderno habían sido superpuestas como un palimpsesto, apareciendo dos veces la fecha al pie de la imagen y combinando imágenes del jardín con detalles del mobiliario interior. No se trataba de una mera reproducción en los trabajos preparatorios y tampoco se pedía eso para los tejidos de la instalación.

Hubo intentos para resolver con impresión digital esta capa superior: hubiera sumado una cantidad menor al presupuesto. Sin embargo, no resultó posible por las limitaciones técnicas de la maquinaria. Finalmente la serigrafía pudo responder a esta necesidad produciendo tres impresiones de gran formato con una sola tinta y por una sola vez. La línea debía ser sutil y quebradiza (conservando el verjurado de la línea sobre el papel) pero, al tiempo, visible.

1.7.1 Conclusiones sobre *Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla* (2009)

La serigrafía resultó, en este caso de estudio, más versátil que otras tecnologías, *a priori*, más sofisticadas y avanzadas. No necesita un soporte específico creado *ad hoc* y se puede considerar una técnica *todo terreno*. Su ajuste *manual* permite manejar el proceso con transparencia para graduar los resultados y afinar la pieza con una precisión aún no alcanzada por otra maquinaria más *opaca*. Una ventaja añadida es la libertad en el formato sin ceñirse al ancho de un rodillo: puede dividir la imagen en varias pantallas que

se estampan en una superficie continua. Así sucedió con la impresión mural de la fotografía de Seán González para la reorganización que Julio Juste hace, en 1999, para el Museo de la Casa de los Tiros (Conversación V). Además, en aquella ocasión, la estampación se hizo *in situ*, otra versatilidad que sumar a la serigrafía practicada por el Taller Walter.



Limonero en el jardín de las delicias Serigrafía sobre papel Fabriano (2010)

1.8 *Limonero en el jardín de las delicias*

Serigrafía sobre papel Fabriano Pittura de 60 x 43 cm, (2010)

obra de Joaquín Peña-Toro

editada por la Fundación Francisco Ayala

y estampado por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 25 ejemplares numerados en arábigos

3 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

3 ejemplares (H/C) numerados en romanos

La serigrafía tiene, en este caso, una utilidad indiscutible para resolver de modo salomónico una disputa amistosa entre dos instituciones. Inesperadamente, la imagen de *Limonero en el jardín de las delicias* necesitó multiplicarse.

En origen, *Limonero en el jardín de las delicias* es una pintura acrílica con lápiz de color sobre papel que fue pintado en los primeros días de enero de 2010. Se trató de un encargo para poner portada (o cubierta) al *Anuario de la Prensa de Granada 2010. Crónica del año 2009*. La publicación, dirigida por la periodista Belén Rico, sintetizaba los principales acontecimientos del año anterior haciendo marcada referencia al fallecimiento de Francisco Ayala que había sucedido el 3 de noviembre de 2009, a la edad de 103 años.

Resultó un rasgo distintivo de estas publicaciones anuales el encargo de una obra artística para la portada de sus números. Es de agradecer que no se limitaran a un diseño tipográfico e institucional que, en estos casos, suele ser sinónimo de cubierta neutra y vacía: una no-publicación sin identidad, del mismo modo que existen los no-lugares en las ciudades contemporáneas. La portada estuvo acompañada de un artículo donde el autor plástico contextualizaba la imagen y se realizaba un acercamiento a la obra de Ayala (en especial su relación con las artes visuales). Abría una serie de textos sobre el protagonista del año que singularizaban la publicación aunque, unas páginas más tarde, el grueso de los escritos ya pasara a los más diversos intereses.

Efigies, fotografías y retratos de Ayala habían sido ampliamente difundidos tres años antes con motivo de su cumpleaños centenario. De hecho, el *Anuario* de 2006 ya estuvo dedicado a la figura de Francisco Ayala. Resultaba necesario encontrar una iconografía renovada y diferente en homenaje al escritor durante esta nueva etapa de ausencia. El limonero era un elemento que acababa de asociarse a su figura: pasado un mes de su fallecimiento, el Patronato de la Fundación Ayala se reunía el 3 de diciembre en su sede del Palacete de Alcázar Genil. Al término de la reunión, su viuda Carolyn Richmond desvelaba: «Habíamos dicho que las cenizas de Ayala volverían a Granada. Mi marido

está aquí, entre nosotros. El martes plantamos entre los naranjos un limonero y debajo hay una urna biodegradable».

El acrílico sobre papel se pintó al mes de conocerse que el limonero sería el lugar de reposo del longevo intelectual y este árbol se ha ido incorporando a la iconografía ayaliana. De hecho, desde noviembre de 2010, aparece un limonero en la colección *Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala*. Una década más tarde, en el año 2020, el logotipo de la Fundación (antes compuesto solo por tipografía) pasó a ser imagotipo donde está presente un limonero sobre su denominación. Uno de sus primeros usos estuvo en una felicitación de año nuevo 2021 donde se muestra una fotografía del referido árbol. En el artículo del *Anuario* se recoge:

El limonero aparece orlado por una filacteria como las inscritas en los muros de la Cuadra Dorada. A diferencia de aquellas, que cubren a un guerrero, esta, enredada en las ramas, ha quedado ahora muda o bien tan llena de letras que su tipografía la hace densa, llena de ciencia del bien y del mal. (Peña-Toro, 2010)

Este párrafo sitúa al árbol incluido en *El jardín de las delicias*, título pictórico con el que Ayala nombra uno de sus libros más difundidos, Premio de la Crítica en 1972.

La imagen, mezclando línea y mancha a partes iguales, resulta cercana a la ilustración y se plegó a los condicionantes del diseño recurrente de la publicación: con una banda para el título, logotipo en la esquina y otras servidumbres como una buena capacidad de reproducción. El original (esto puede reforzar la idea del encargo artístico para las portadas) estaba destinado al Museo de la Prensa que, en 2010, se expandía para entrar en su II Fase.

La referida cercanía a la ilustración no solo viene determinada por cuestiones materiales (lápiz sobre papel) o estéticas (una mayor ligereza en la imagen)

sino, esencialmente, por la génesis de la imagen que debe ceñirse a un texto. La ilustración es un campo donde el autor puede ampliar su figuración con el *pie forzado* de los textos a los que acompaña (acompañar más que trasponer literalmente la imagen). Seguir a los textos incrementa el campo de acción de un autor: hace que aparezcan nuevos motivos y temáticas que no están en su vocabulario habitual (y esto implica nuevas soluciones formales). Se enriquece su archivo por la necesidad de compartir imágenes con el texto a ilustrar.

El sábado 10 de abril se presentó el *Anuario* en la propia sede de la Asociación de la Prensa, el Antiguo Hospital de Peregrinos. Contó, lógicamente, con la presencia de los responsables de la Fundación Ayala que habían sido invitados. Al concluir el acto, de inmediato, Rafael Juárez (director de la Fundación Ayala) se interesó por el original (que, enmarcado, estuvo presente esa mañana) y un eventual depósito de la obra en su sede. Algo que entraba en conflicto con el destino previsto en el Museo de la Prensa. Una solución que ofreció la institución propietaria del acrílico, era la donación del original a la Fundación Ayala, mientras que la Asociación periodística conservaría un facsímil de la pieza (o viceversa). Así lo esbozó Antonio de Mora, director de la Asociación de la Prensa al inicio de la semana. Mi sugerencia fue la edición de una serigrafía: sería factible por la limitación de colores y la construcción concisa de la imagen.

La posibilidad de la edición serigráfica se fraguó en diálogo con la Asociación de la Prensa para buscar una solución donde ambas instituciones implicadas contasen con *Limonero en el jardín de las delicias*. A petición de la Asociación solicité un presupuesto a Christian Walter, que también fue remitido durante mayo a la Fundación Ayala. El Taller presupuestó tres tiradas diferentes de veinticinco, cincuenta y cien ejemplares: aún no estaba definido si sería una edición conjunta, con distribución de ejemplares para ambas partes, o la iniciativa de solo una de ellas. Sí quedó claro que la serigrafía tendría el mismo tamaño y el mismo soporte (papel Fabriano Pittura) que la pieza original.

Dada la finalidad institucional de todas las opciones, el modelo de edición se planteó similar al caso de *Hiedra en la URJC* (2007), anteriormente discutida, con la que comparte casi idénticas dimensiones. En consecuencia, se adoptó el mismo esquema de presentación: con subcarpeta dentro de una carpeta (vertical) de cartulina reciclada y troquelada para acomodar el cierre.

Finalmente, la Fundación Francisco Ayala decidió, en septiembre de 2010, editar en solitario la estampa con la cifra más restrictiva de ejemplares (veinticinco). No cumplía una función sustitutiva, ya que la Asociación –que mantuvo la propiedad de la pieza– decidió generosamente al depositar el original en la sede de Alcázar Genil: la Fundación no necesitaba hacer «una copia» para contar con esta obra. Se trataba de producir un original múltiple con valor en sí mismo, independiente de la pintura sobre papel de donde derivaba.

Una vez determinada la Fundación Ayala por esta opción, el destino de las piezas se fue fijando progresivamente hasta que llegó la decisión en el Patronato celebrado el 17 de diciembre: las estampas serían el *objeto de distinción* que la Fundación otorgase anualmente. En lugar de una medalla, un busto o trofeo de bronce, la Fundación Ayala optaba por entregar una estampa sobre papel. En la Memoria de actividades 2006-2010 se recoge, en un último capítulo de *Distinciones*, con cuidada precisión:

La Fundación ha editado veinticinco ejemplares de una carpeta que contiene serigrafiado el cuadro *Limonero en el jardín de las delicias*, de Joaquín Peña-Toro. El cuadro es propiedad de la Asociación de la Prensa de Granada, que lo encargó para la cubierta de su anuario de 2009 y lo ha cedido para que sea exhibido en la Fundación. Las carpetas se entregarán como objeto de distinción a personas o instituciones que destaquen por su apoyo a los fines de la Fundación; las dos primeras distinciones, por decisión unánime del Patronato de la Fundación, las

recibirán los profesores Sánchez Trigueros y Vázquez Medel, impulsores de la Fundación y primeros secretarios de su Patronato.

La imagen contiene elementos lineales muy sutiles que fueron estampados con fidelidad. El soporte de papel Pittura no es habitual para serigrafía (un uso algo forzado para que fuera el mismo que el original); tiene una textura material que imita a la urdimbre y trama de un tejido. Esta irregularidad ocasiona que el dibujo lineal pierda su continuidad en algunas zonas: como consecuencia positiva, la textura visual resulta muy similar al trazo manual y resta rigidez a la estampa. La gran mancha cerúlea está compuesta con dos azules: uno claro más vaporoso y otro oscuro donde la brocha dinamiza el trazado.

Este es un juego más refinado para generar una masa pictórica que el empleado en *Neptuno* (2002): con recursos más ásperos porque el original no procedía de pintura fluida sobre soporte húmedo. El texto del Anuario lo define así, citando a Francisco Ayala: «Cobijando la escena, unos gestos azules juegan a ser paralelos a la filacteria y los brochazos amplios describen ese... “cielo de azul perfecto” bajo el que “¡Tanta hermosura, duele!”» (Peña-Toro, 2010). El número de pantallas no resultó abultado pero sí se realizaron lujos como estampar un color para zonas muy concretas y pequeñas. En la potencia del color puede adivinarse la nueva práctica del Taller con colores al agua.

Un menor número de ejemplares permitió que la subcarpeta también fuera serigrafiada por el Taller (con específico tono gris denso) en lugar de ser impresa mediante *offset* fuera de él. Al ser vertical, resulta similar a un cuadernillo y se barajó la idea de darle un carácter más literario. Además de los datos técnicos, se pensó incluir un texto de Francisco Ayala en la misma página y, en la opuesta, un fragmento del texto firmado por el autor de la imagen que había aparecido en el *Anuario*. El escrito *ilustraría* a quien la recibiese sobre el sentido de la imagen, dando así un curioso giro al uso de la palabra *ilustrar* en un entorno literario: donde la imagen sería lo que necesitase ser acompañado.

Finalmente se suprime el texto de Ayala y se reduce a lo esencial la descripción de la metáfora visual de la estampa. Se elige para la carpeta el morado corporativo de su logotipo de aquel momento. No aparecerán aquí referencias a las tintas al agua que, tres años más tarde, no eran una novedad sino el proceder habitual en el Taller de Serigrafía. Reza el colofón: «se terminó de imprimir en Granada el 3 de diciembre de 2010»; de forma velada se rinde homenaje al momento a partir del cual las cenizas de Francisco Ayala descansan bajo el limonero del Alcázar Genil.

Casi un año más tarde de la presentación del *Anuario de la Prensa*, durante el 2 de abril de la siguiente primavera (2011), se entregaron las dos primeras distinciones los catedráticos Antonio Sánchez Trigueros y Manuel Ángel Vázquez Medel, a quienes la prensa calificó como «Hermanos en la obra de Ayala». El artículo señala que recibieron un ejemplar de la serigrafía «que evoca el árbol bajo el que están enterradas las cenizas del autor, a escasos 20 metros de donde tuvo lugar el acto en el Palacete de Alcázar Genil, sede de la Fundación Ayala» (Cappa, 2011).

1.8.1 Conclusiones sobre *Limonero en el jardín de las delicias* (2010)

La serigrafía permite multiplicar los originales cuando la función de estos se multiplica. Otorgar anualmente una distinción requiere que todas las personas reconocidas reciban un mismo galardón pero que este sea exclusivo. La práctica de la edición institucional siempre persigue representar los valores de la institución pero, en un caso como el estudiado, esto se produce en un momento y entorno de alta concentración de significado. La serigrafía artística responde a estas necesidades por su condición artesanal (que le otorga una valía única) y por su flexibilidad hasta alcanzar los resultados exactos de representación.



Fajalauza Loop Serigrafía sobre papel Somerset (2014)

1.9 Fajalauza Loop

Serigrafía sobre papel Somerset Velvet Newsprint Grey 280 g

40 x 50 cm, Granada (2014)

Obra de Joaquín Peña-Toro

Edición de Atelier des Jeunes, Madrid

bajo comisariado de Carlos Copertone

Estampada por Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Tirada de 25 ejemplares numerados en arábigos

3 pruebas de artista (P/A) numeradas en romanos

3 pruebas de taller (P/T) numeradas en romanos

1 ejemplar H/C

Hay, en esta edición, características singulares que la hacen diferente a todas las anteriores. El editor, Atelier des Jeunes, contó con el comisario Carlos Copertone para realizar un programa específico (*Curated by*) donde, tanto el comisario como los artistas participantes, eran externos a la nómina habitual de la casa editora. De hecho, la edad de los dos artistas participantes superaban

la treintena, un límite observado como norma fundacional para este *Taller de jóvenes*.

En su página web, Atelier des Jeunes se define como «Obras gráficas en ediciones limitadas de artistas emergentes españoles y más...». En octubre de 2013 S Moda de El País anunciaba bajo el titular «Arte asequible» la inauguración de esta galería virtual con un portal donde descubrir a «33 de nuestros artistas más prometedores». Se destacaba que cada uno de estos autores «presentarán tres de sus trabajos, que estarán a la venta por 150 euros en series limitadas a 25 ediciones» (sic, en lugar de 25 *ejemplares* o *estampas*). El precio, en el presente año 2022, se mantiene en la misma cantidad y la nómina de artistas se va renovando periódicamente.

Bajo el pseudónimo del comisario Carlos Copertone se encuentra Carlos Romero Rey (Cáceres, 1973), doctor en Derecho y magistrado que ha dedicado una parte importante de su trayectoria profesional al urbanismo. Paralelamente, ha impartido clases en la Universidad Carlos III de Madrid y ha desarrollado una intensa labor de carácter curatorial y editorial.

Seleccionó para este programa dos piezas: *Anthem*, un *collage* fotográfico de Rachael Champion (1982, Long Island, New York, EEUU) impreso digitalmente y la serigrafía, discutida en este apartado, *Fajalauza Loop*. En su texto comisarial *Arquitecturas de la desolación*, Copertone apunta: «Esta íntima y pequeña recreación de lo urbano nos muestra escenografías deshumanizadas que exprimen todo el potencial lírico de la desolación... premonitorios espacios urbanos donde antes solía habitar, casi sin darse importancia, la vida» (Copertone, 2014).

Atelier des Jeunes pertenece al mundo digital: su sede es virtual y la mayoría de las ediciones son Impresión *inkjet* con pigmentos minerales permanentes. Abunda la tirada de ilustración y fotografías (con un apartado específico) de autorías que tienen un sesgo de arte urbano y cercanía a la moda. La difusión

se hace, como impera en este momento pero más con una empresa nativa digital, a través de redes sociales o saltando a la prensa especializada, no en arte, sino en moda y estilo de vida (como consta en el ejemplo de 2013).

El modelo de negocio es, por tanto, alternativo a las galerías de arte o los talleres productores de obra gráfica. Tal vez por el origen en otros sectores practican una positiva rutina que no es frecuente en el arte contemporáneo: la edición se realiza bajo contrato; en este caso, firmado en enero de 2014.

Entre las estipulaciones, la segunda indica que «El soporte, papel y técnica de la edición serán seleccionados por el AUTOR de acuerdo a unos presupuestos previamente aprobados por el EDITOR». Se podría presumir de esta libertad una gran variedad de técnicas de estampación del Atelier. Sin embargo, *Fajalauza Loop* fue la primera propuesta de estampar una serigrafía. Resulta significativo que en la redacción inicial del contrato se incluyese una frase, posteriormente eliminada: «Adicionalmente, y conforme se vaya vendiendo la Obra, el AUTOR numerará y firmará la Obra que se entregará al comprador de la misma junto con un certificado de originalidad».

Este «conforme se vaya vendiendo» suprimido hace pensar en un sistema de producción *bajo demanda* propia de la impresión digital pero incompatible con los procesos de la obra gráfica tradicional o la serigrafía. No obstante, el editor entendió bien los plazos y condiciones de la serigrafía (pruebas de autor y taller, por ejemplo) y se ajustó la producción con el apremio de estar lista para las fechas de ARCO: aunque Atelier des Jeunes no participó en la feria, es un momento propicio para las ventas.

El comercio *bajo demanda* tiene una ventaja para el editor: no hay existencias almacenadas y la inversión se hace gradualmente. Siguiendo este esquema, la tirada se produjo al completo pero solo se realizó la petición de un primer envío con la mitad de los ejemplares.

Para la promoción de las obras el editor programa exposiciones colectivas, donde pueden apreciarse físicamente las obras, en espacios de terceros (el

Atelier solo tiene sede virtual) con formato *Pop Up Store* (tiendas efímeras) publicitadas en redes sociales. Muchas veces son espacios mixtos con venta de moda (Charada en Bilbao) o libros, como la sede de la gestora cultural La Fábrica (Madrid).

No obstante, *Fajalauza Loop* recaló en dos muestras con galerías de circuito independiente. Poco después de la edición se expuso en la Galería Miscelánea del Barcelona (del 12 al 15 de marzo de 2014). Un año y medio más tarde, en la sala La Atómica en Valladolid (del 24 de septiembre al 17 de octubre de 2015) con Alicia Sen como comisaria invitada. Sobre las procedencias de los artistas de la colectiva, Alicia Sen confirma la línea de trabajo del Atelier: «Son diferentes, ligados al diseño gráfico, la ilustración, la dirección artística, incluso la moda» (Diario de Valladolid).

A la producción de la serigrafía le precedió un original realizado con acrílico y lápiz de color sobre papel que se presentó al comisario para su aprobación. A diferencia de *Limonero en el jardín de las delicias* (2010), este original se pintó para ser serigrafiado y tiene en cuenta la traducción que iba a sufrir la imagen. El papel original estaba teñido con un gris claro y eso hizo elegir para la estampa un papel Somerset Velvet Newsprint Grey con un tono gris arena. Esta imprimatura del papel pintado busca que los muros blancos sean opacos sobre sombras transparentes que dejen aflorar el color del soporte. Del mismo modo se operó en la serigrafía; se llega a dejar el soporte visto en grises medios como el muro de cemento de la mediateca. La tinta blanca, por otro lado, resulta especialmente llamativa en la serigrafía y menos frecuente en otras estampaciones digitales.

El encuadre de la imagen se refuerza por dos bandas adicionales que forman parte de la *mancha*. No se trata del soporte crudo del papel: la tinta cae sobre estas zonas y reciben un tratamiento con degradado progresivo. Generan un encuadre cinematográfico que intensifica el dramatismo de la estampa que está, por tanto, impresa *a sangre*.

La figuración describe el patio elíptico y las pasarelas helicoidales del edificio museístico de la Fundación CajaGranada, obra del arquitecto Alberto Campo Baeza (2010). El patio es un espacio donde la luz reverbera con fuerza en sus ininterrumpidas paredes curvas: esto obligaba a un tratamiento muy preciso y progresivo de los valores lumínicos que reprodujeran esas las sombras iluminadas. Para la serigrafía esta era una dificultad a salvar y lo hace mediante tramas y transparencias que se sirven de la base coloreada del papel.

En este pozo lumínico la circulación cuenta con dos singulares pasarelas que se inspiran en la piscina de los pingüinos del Zoo de Londres proyectada, en 1934, por el arquitecto Berthold Lubetkin. La serigrafía sintetiza estas láminas curvas y cubre su reverso con patrones decorativos, eminentemente vegetales, extraídos del repertorio de la cerámica local (popularmente llamada, de Fajalauza).



Júpiter tatuado

Acrílico y lápices de color sobre tabla (2007)

Como sucedía en la serigrafía *Hiedra en la URJC* (2007) o en el cuadro de referencia para esta estampa, *Sexy acanto* (2007), se confrontan las líneas geométricas y la sinuosidad de los diseños orgánicos. En la génesis de *Fajalauza Loop* la referencia que lleva a ornamentar la piel de los elementos arquitectónicos es el pequeño cuadro *Júpiter tatuado* (2007) que participó en la individual *Recuento de ángulos* (Galería Carmen del Campo, Córdoba 2007). En su catálogo el arquitecto Jesús Torres habla de estas pinturas como obras que se construyen «a partir de dosis de luz del sur, capas y capas de luz, de

color» (2007).

Las líneas curvas llegan sin la necesidad de operaciones adicionales como las realizadas en *Granadina* (2001). En este caso, el edificio ya aporta la fluidez acorde con los patrones orgánicos. Los ágiles dibujos de Fajalauza aumentan la sensación ingravida de las pasarelas curvadas. Como un cuerno de la abundancia, en su descenso resuena el verso lorquiano «*bajan de la nieve al trigo*», perteneciente a la primera estrofa de la *Baladilla de los tres ríos*. La Fajalauza ya había formado parte de la exposición *Variaciones móviles*, previamente referida. La insistencia en estos patrones viene dada por el reconocimiento de «La honesta certeza de los dibujos contenidos en la cerámica granadina» (Peña-Toro, 2009).

1.9.1 Conclusiones sobre *Fajalauza Loop* (2014)

Las condiciones editoriales de una serigrafía forman parte de su génesis tanto como las tintas que la dibujan. El caso estudiado ejemplifica la edición comisariada donde se suma un factor más a la complejidad del encargo y producción de una estampa. El canal de distribución digital, *a priori*, prospera para las estampas más que para los originales ante la mayor transparencia entre lo que aparece en pantalla y la pieza física. Una estampa suele carecer o tener muy leves cambios de textura respecto a su imagen fotográfica. La iniciativa estudiada hibrida el arte contemporáneo con otros productores de imágenes ofreciendo una nómina alternativa de autorías y formas alternativas de comercialización.



Fluorescencias Acrílico, serigrafía y *collage* sobre papel de piedra (2019)

1.10 *Fluorescencias*

Acrílico, serigrafía y *collage* sobre papel de piedra

69,5 x 102 cm (2019)

Estampación: Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

Edición del autor

Originales múltiples intervenidos (20 ejemplares singulares)

Fluorescencias establece, comenzando por su título, un diálogo con la obra de José Guerrero. Se stampa con motivo de la individual *Ruido blanco* (2019) en el centro de arte dedicado al pintor y contiene múltiples homenajes: a la pintura de José Guerrero, a la arquitectura de Antonio Jiménez Torrecillas y a la serigrafía de Christian M. Walter.

Las salas del Centro José Guerrero acogieron, durante los meses de verano de 2019, la quinta y última muestra de la serie *La Colección del Centro vista por los artistas*. Fue seleccionado un conjunto de piezas de Guerrero para establecer un diálogo de los procesos creativos del maestro con los de mi propia obra, lo que en ambos casos estuvo representado con diferentes técnicas y soportes. De José Guerrero se exhibieron ocho lienzos, cuatro obras sobre papel, una serie de veinte *collages* y una serigrafía (*Homenaje a Zóbel*, 1987); en cuanto a mi trabajo, se presentaron seis obras sobre lienzo, otras tantas sobre papel, cinco pinturas sobre tabla y dos serigrafías (*Neptuno*, 2002 y *Fluorescencias*, 2019).

La estampa *Neptuno* se relacionaba con cinco de las seis obras sobre lienzo que presenté. Todas ellas, como la serigrafía, tienen formato cuadrado y dejan visible el soporte crudo. En un cuadro concreto, *Fluido a Febea II* de fechas similares (2001), la estructura de la composición emplea alveolos que contienen imágenes arquitectónicas figurativas (rasgo que articula ambas piezas). Se comenta aquí como antecedente de *Fluorescencias*.

El tratamiento de brochazos blancos en *Neptuno*, que defiende un fundamento pictórico dinámico, es el vínculo de esta serigrafía con la obra de Guerrero. El blanco aquí presente e integrante del título de la exposición indica la voluntad de eludir una relación directa con Guerrero a través del color. Entre las cualidades del trabajo de José Guerrero (muy especialmente en la etapa *neoabstracta* que era objeto de estudio en la exposición) se suele destacar, con énfasis casi monocorde, su maestría cromática. Sin embargo, elegí subrayar la capacidad de Guerrero para la composición, con infinitas variaciones siempre nuevas dentro de un lenguaje acotado por él mismo. Una parte significativa del trabajo que presenté empleaba el blanco para aprender de su capacidad tectónica sin que hubiera interferencias.

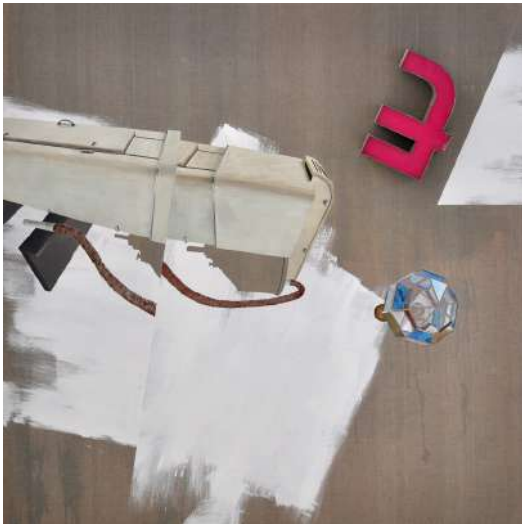
La serigrafía *Fluorescencias* (2019) retoma una base brocheada en blanco de Neptuno (2002) pero lo hace con más sutileza. Busca un paralelismo filológico con *Homenaje a Zóbel* (1987), que ya había sido objeto de estudio académico por mi parte. Esta práctica artística viene a completar, con una metodología específica de Bellas Artes, el conocimiento de la obra gráfica de José Guerrero en el ejemplo serigrafiado por el Taller de Christian Walter. Dentro de una exposición que mira a la Colección del Centro entendí que no solo debía establecerse esta conversación en el terreno de la pintura sino que, entre estas dos piezas, se explicitó la voluntad de disponerlo específicamente en el lenguaje de la serigrafía.

El juego comienza recordando la serie de José Guerrero *Fosforescencias* (1970 - 1972) donde unos estuches de cerillas constituyen el andamio figurativo para crear composiciones verticales de ritmos ordenados. *Fluorescencias* también es una serie (en este caso, de estampas) que contiene un elemento cotidiano luminoso secuenciado. Ambos títulos hablan de propiedades físicas de la pintura ajenas a su cromatismo, valor o saturación (los rasgos específicamente pictóricos).

Sin embargo, la conexión con la obra del pintor abstracto, como se presenta más arriba, llega a través de la serigrafía *Homenaje a Zóbel* de José Guerrero, estampada en 1987 por el Taller de serigrafía de Christian M. Walter. Aquella edición se realizó con brochazos gestuales, vibración pictórica y una pieza pegada: todo lo que una serigrafía ortodoxa debería evitar y, sin embargo, quedó lúcidamente ajustada al espíritu de la pintura de Guerrero.

En 2019, treinta y dos años más tarde, solicité estampar (en homenaje a más de tres décadas de vigencia del Taller) junto a Christian M. Walter una serie de serigrafías intervenidas: todas diferentes por las variaciones introducidas durante el proceso. Contenían, como su pieza de referencia de 1987, brochazos gestuales, vibración pictórica y una pieza pegada. La nueva serigrafía, coincidiendo con varios cuadros de esta exposición –Acúfeno I

(2015) y Acúfeno II (2016)–, se nos presenta una base de lienzo crudo. En realidad, se trata de un trampantojo donde *había sido pintado un lienzo* (más exactamente su representación) mediante largos brochazos de pintura acrílica que conformaban la urdimbre y trama del tejido sobre un papel de piedra muy terso.



Acúfeno I Acuarela y acrílico sobre lienzo + objeto 190 x 190 cm
+ composición sonora en loop (Rubén Jordán, 9' 30") (2015)

En la mesa de estampación cayeron, sobre este soporte de pintura acrílica, dos golpes de gestos blancos que se combinan de manera distinta en cada ejemplar. Forman una masa luminosa que está cruzada, como en la serigrafía de 1987, por una banda recortada y pegada pero, en este caso, figurativa: vemos el tubo fluorescente proveniente la tela *Ruido blanco* (2019). Igual que ocurre en los bocetos sobre las cuartillas cuadrículadas de Guerrero (c. 1977-1978), la masa pictórica está delimitada en su perímetro pero, en estas serigrafías que expuse, las líneas perimetrales son la planta del edificio del Centro Guerrero, diseñada por Antonio Jiménez Torrecillas, en homenaje al arquitecto.

En el plano estampado en las serigrafías observamos cómo Torrecillas, al adaptar el edificio para albergar la pintura de Guerrero, crea una caja expositiva desvinculada de los límites externos de la parcela. Decide que el cubo blanco esté alineado con la calle Tinte, creando un margen donde se alberga la

escalera (con un sorprendente efecto óptico), pero también establece un espacio vacío con la fachada principal, amortiguando los ruidos de la calle Oficios.

Se expusieron un conjunto de seis estampas que establecen una hipótesis visual donde se liga, poéticamente, la pintura de Guerrero con el edificio que la alberga. Cuadros (presentes en la misma sala que las seis estampas) como *Litoral* (1979), que contiene una marcada banda roja, se hacen eco de este mismo giro en su masa blanca principal. También *Verde oliva* (1979) repite el movimiento en su masa oscura. La vinculación de estos cuadros con el edificio en el que residen queda afianzada por estas coincidencias pictóricas que merecen ser subrayadas; pareciera que edificio y colección hubieran estado predestinados a encajar: las manchas pintadas ordenan cuñas de vacío en su relación con el bastidor, del mismo modo que el plano del Centro Guerrero contiene esta solución espacial. Se produce, así, una sintonía formal entre la composición de la pintura de Guerrero y el edificio de Torrecillas.

La seriación de los tubos fluorescentes, vehiculada por el uso de la serigrafía, permitieron una instalación sobre la pared que aludía, inevitablemente, al escultor Dan Flavin. Un objeto industrial (montado muy habitualmente a pares en las luminarias, como en la imagen impresa) es multiplicado por una reproducción mecánica: en conjunto, la operación establece lazos de familiaridad.

La estampación de Fluorescencias, en realidad, no genera una tirada al uso sino una serie de «originales múltiples intervenidos». Esta fue la fórmula acordada con Christian Walter para denominar a las piezas estampadas. Ninguna de ellas es idéntica por dos factores: el más evidente es la base de pintura acrílica que resulta única en cada caso, con variaciones expresas de color. Menos evidentes pero esencialmente serigráficas son las variaciones de la mancha blanca. Se insoló una sola pantalla con un gesto pictórico denso y dinámico. Christian Walter equilibró estas características en la estampación

aplicando una tinta semitransparente y ligeramente coloreada. Su densidad se afianzaría con una segunda estampación de la misma pantalla pero girada 180°. La primera pantalla blanca mantuvo siempre un sitio fijado que la hacía coincidir con las líneas del plano que vendrían encima. Sin embargo, el segundo golpe de tinta blanca desplazó su posición en cada pieza, llegando a salirse del papel. Por otro lado, para tener perfiles variados, el perímetro de esta segunda mancha se fue tapando con papel seda: se eliminaban fragmentos del gesto insolado. La estampación de las piezas fue un proceso de juego a cuatro manos para ir consiguiendo variaciones sobre la marcha.

El papel seda se reveló muy útil para, rasgado, simular convincentemente la huella de la brocha. Había aquí una feliz coincidencia con los bocetos de papel charol y seda que José Guerrero desarrolla entre 1977 y 1978. Bocetos que compartían sala con *Fluorescencias* en esta exposición.

La serigrafía congela el azar del gesto pictórico. Una operación similar a la mofa pop que Roy Lichtenstein (profeso serígrafo) realiza al cosificar los gestos heroicos del expresionismo abstracto. *Figurativiza*, tratando con precisión y preciosismo, los latigazos de pintura que terminan en chorreones líquidos. Una referencia a esta operación aparece como cita visual en el cuadro *Himno ático (after J.Z.)* de 2010. Tratándose de un diálogo con la pintura de José Guerrero, la reproducción mecánica del gesto pictórico que permite la serigrafía deja espacio para una reflexión filológica, y hasta cierto punto forense, de los procesos aparentemente espontáneos del maestro. Los bocetos materializados mediante *collage* confirmaban la premeditación en la organización de la pintura oculta bajo la frescura de su dicción pictórica.

1.10.1 Conclusiones sobre *Fluorescencias* (2019)

La réplica de un proceso de producción puede hacer entender de modo más profundo la materialización de una pieza maestra. Los aprendices de los

talleres de pintura del pasado se ejercitaban recreando los pasos de los cuadros ejemplares. *Fluorescencias* no es una copia de *Homenaje a Zóbel* pero los paralelismos permiten regenerar el procedimiento empleado por Christian Walter para la materialización de aquella estampa de José Guerrero. En un esquema contemporáneo de las Bellas Artes, la investigación se realiza *haciendo*; lo que permite corroborar intuiciones halladas mediante el estudio convencional de la pieza. Por otro lado, la invención con base documentada en obras pretéritas toma impulso en este archivo de soluciones para realizar una nueva creación enriquecida.

1.11 Conclusiones del grupo de estampaciones

Al margen de las conclusiones particulares de cada estampa, las siguientes consideraciones grupales se hacen centradas en las ediciones sobre papel, excluyendo las tres piezas textiles.

El conjunto de casos estudiados muestra un mosaico de ejemplos en edición y estampación. Dado el carácter colectivo de la serigrafía (de modo opuesto a la soledad del estudio) los actores se multiplican. Estas circunstancias, ya sean específicamente artísticas o integrantes de su entorno, signan las tiradas estampadas y se pueden considerar definitorias del resultado tanto como las convenciones y alteraciones técnicas.

1.11.1 La identificación entre soporte e imagen

El conjunto de estas piezas ha sido estampado *a sangre*, haciendo coincidir imagen y soporte. Dos motivaciones pueden animar esta decisión estética que revela posiciones conceptuales: separación de la obra calcográfica y acercamiento a la obra original.

La primera sería la separación de la obra gráfica tradicional calcográfica donde, con escasas excepciones, el soporte rodea la imagen. La plancha deja una cubeta y el papel la enmarca. El papel, frecuentemente, puede ser más amplio en la parte inferior facilitando albergar, con comodidad, la línea de texto manuscrito con los datos de la estampa. La serigrafía artística, como técnica más reciente crecida durante el siglo XX, parece diferenciarse de la imagen tradicional prescindiendo de esta orla. Los papeles se han guillotinado en el límite de la mancha, una vez finalizada la tirada.

La eliminación de estos márgenes de papel alrededor de la imagen puede verse en paralelo a la eliminación del enmarcado en la pintura contemporánea. La

ausencia de marco en estos cuadros suprime las barreras entre la obra y su entorno. Cuando es dorado, el marco acerca la pintura a un objeto sacro que fuera nimbado con la iconografía de la santidad. Señala, al mismo tiempo, el valor económico del contenido, ya que lo presenta envuelto en oro.

La pieza, libre de constricciones, se presenta como un objeto autosuficiente sin la necesidad de mediación de un marco que subraye su condición de objeto artístico. Su disposición en la sala puede tener en cuenta su objetualidad sobre su iconicidad al considerarla como una pieza escultórica integrante de una instalación.

Sin embargo, en el caso de estas serigrafías, la pérdida de marco es solo momentánea: para su exhibición y mejor conservación no es habitual que se presenten directamente en la sala. Requieren de enmarcado y encapsulado bajo una lámina de cristal por su condición de obra sobre papel y por su falta de la corporeidad objetual que la pintura acostumbra a tener gracias al bastidor.

No obstante, aunque dentro del marco, estas obras mantiene su identificación entre imagen y soporte con las consecuencias discutidas más arriba. El enmarcado puede reforzar esta situación de independencia si la obra flota dentro de un marco vitrina. Con esta práctica se crea la ficción de un reducido diorama donde se representa el espacio de la sala con la pieza instalada en sus muros.

Como segunda motivación podemos reseñar un acercamiento a la obra original. El tratamiento del soporte *a sangre* hace menos evidente la condición de obra gráfica: el papel no aparece desnudo ante el espectador y los datos a lápiz de la numeración caen sobre la imagen donde, a veces, hay que buscarlos por el brillo del grafito.

La identificación entre imagen y soporte se corresponde con una pieza única donde se valora toda la superficie tensada sobre el bastidor: no aparecen

dobles medidas separando la mancha y el soporte, aunque la tabla o tela hayan quedado parcialmente crudas, sin tratamiento pictórico.

Por otro lado, un corte limpio sin barbas se asemeja a la tela que dobla sobre el bastidor o la tabla cortada con un límite rectilíneo. La materia del papel se amolda visualmente al contorno ortogonalmente cortado de un soporte sólido. La aparición de barbas en los papeles revela un material maleable, flexible; mientras que los bordes cortados con precisión geométrica remiten a la consistencia rígida (tabla o lienzo sobre tabla) de una obra única (las que son referencia concreta de esta colección de estampas).

En algunas ediciones del Taller con proyección en el mercado anglosajón cobra valor el *deckle edge* –papel con bordes acabado en barbas– (Conversación VII) por cuestiones similares a los dos motivos analizados pero en sentido inverso. El papel con barbas se asimila a un soporte manual y un acabado artesano. Recuerda a estampaciones calcográficas y da un sentido diferenciador a cada estampa. Se acerca, sumado a otras intervenciones como puede ser la iluminación a mano, a las piezas únicas.

1.11.2 La labor de Archivo del Taller

Los fichas técnicas de las piezas nos indican que, siempre que es posible, se estampan tres Pruebas de Taller (P/T) destinadas a ser archivadas sistemáticamente. Hay editores que limitan el número de estos ejemplares cuando las tiradas son reducidas pero, por lo general, quien edita con el Taller comprende la utilidad de incluir estos ejemplares no venales.

Christian Walter y Loli Rodríguez son muy conscientes de la importancia de conservar esta memoria. En el presente, Loli Rodríguez está realizando la exacta indexación de todo este material, lo que ha facilitado las consultas y análisis de este texto. Este Archivo constituye un cuerpo documental esencial y

exhaustivo para conocer el amplio trabajo desarrollado por Christian Walter,
Taller de Serigrafía.

2. Exposiciones comisariadas junto a Christian M. Walter, Taller de Serigrafía:

Cada proyecto expositivo se adapta al momento de desarrollo del Taller y tiene, como toda muestra, una serie de condicionantes similares a la edición de una estampa: el tipo de comitente de la exposición (institucional público o privado, tal vez una sala con interés comercial); la localidad donde se desarrolla, las condiciones materiales (las dimensiones y tipo de espacio de la sala o el presupuesto); las acciones asociadas (edición de publicación y/o catálogo, programa de visitas y acciones pedagógicas). Todos estos factores modelan la tipología de la muestra y, finalmente, configuran un listado de piezas participantes.

La labor de comisariado se realiza en permanente diálogo con los integrantes del Taller, Christian Walter y Loli Rodríguez, para incorporar las estampas más adecuadas y tener la previsión de las piezas que serán producidas durante la preparación de la exposición, susceptibles de incorporación. De hecho, es muy habitual que, en las exposiciones aquí discutidas, se presenten en público las novedades del Taller; llegando a producirse, con frecuencia, obras específicas para cada sede.

El Taller ha realizado exposiciones de serigrafía adicionales a las discutidas aquí, con diferentes comisarios. El estudio se ciñe a las exposiciones listadas por varias razones. La más obvia es la riqueza del conocimiento directo pero, también, se estima que la variedad de fechas y tipo de las exposiciones tratadas ofrece un horizonte suficiente de la evolución del Taller. Estas muestras adicionales tienen características propias, sin duda interesantes, pero no inauguran tipologías diferentes a las discutidas en este documento.

Listado de las exposiciones comisariadas:

2007 *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía.*

Sala San Antón de CajaGranada.

Del 7 de noviembre al 9 de diciembre de 2007.

2009 *Sobre Bastidores. Un taller en la Vega.*

–*Christian M. Walter. Taller de Serigrafía*–

Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe, Granada.

Del 5 de mayo al 25 de julio de 2009.

2013 *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.*

Casa Molino Ángel Ganivet, Granada.

Del 19 de abril al 12 de julio de 2013.

2013 *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.*

Sala ElButrón, Sevilla.

Del 29 de noviembre de 2013 al 17 de enero de 2014.

2014 *Consonantes. Serigrafías del Taller de Christian M. Walter.*

Fundación Antonio Gala, Córdoba.

Del 31 de enero al 7 de marzo de 2014.

2022 *A cuatro manos.*

Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.

Sala Gran Capitán del Ayuntamiento de Granada.

Del 22 de septiembre al 6 de noviembre de 2022.



2.1 Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía.

Sala San Antón de CajaGranada.

Del 7 de noviembre al 9 de diciembre de 2007.

El Taller había tenido, en 1994, su primera muestra de trabajos. Había sido organizada por esta misma institución. CajaGranada, la Caja General de Ahorros de Granada, programó una colección de obras del Taller en la Sala Triunfo: un espacio menos ambicioso que el planteado para 2007. De aquella primera experiencia no había quedado memoria fijada, ya que no se editó un catálogo.

La colaboración entre el Taller y CajaGranada fue muy frecuente, hasta la desaparición de la Caja de Ahorros en 2010 para integrarse en el conglomerado Mare Nostrum. La Caja editó numerosas estampas, presentadas en carpeta, como regalo institucional recurrente. Al margen de estos encargos, el Taller trabajaba fluidamente con el Departamento de exposiciones para actuaciones singulares como las estampaciones que en el año 2000 realizan con motivo de la exposición *Granada, la Ciudad Carolina y la Universidad* [Sala de la Acera del Casino de CajaGranada, del 27 de abril al 8 de septiembre].

Dos décadas de vida del Taller era una cifra redonda (considerando 1987 como inicio del cómputo, pese a que arrancó en los últimos meses del anterior año). Con esta veteranía, compleja en la industria cultural, el Taller de Christian Walter merecía un reconocimiento en firme. La Caja de Ahorros destinó su Centro Cultural de la calle San Antón: muy cerca de su principal sede de exposiciones (en la Acera del Casino) era un espacio céntrico y amplio con dos pisos dedicados a la programación cultural.

Sería la última exposición allí. La Caja clausuraba este local después de una década de actividad. El cierre estaba motivado por la esperada inauguración del equipamiento junto al «Cubo» levantado por el arquitecto Alberto Campo Baeza: «Allí se concentrarán las actividades culturales de la Obra Social de la entidad, aunque se mantendrá abierta la sala de exposiciones de Puerta Real, junto al teatro Isabel la Católica» (Arronte, La Opinión de Granada 2007). El Centro Cultural Memoria de Andalucía quedaría formalmente inaugurado el 19 de mayo de 2009.

Por todos estos antecedentes, la exposición debía contener los hitos más significativos del Taller, reuniendo en una muestra tantas y tan diferentes voces orquestadas por la cuidada técnica de Walter. Conjugó grandes nombres y algunas piezas singulares. Por la altura de los techos de ambas plantas se descartaron las piezas más grandes que pronto tendrían su oportunidad en la siguiente cita.

Se editó un catálogo cuya sobrecubierta está serigrafiada por el propio Christian Walter sobre un papel vegetal grueso. El Taller quiso singularizar su publicación con esta acción: sumó una camisa que se añadió al libro terminado en la imprenta, dando al catálogo un acabado artesanal de difícil realización en las ediciones comerciales.

Este catálogo incluyó textos de Juan Mata y del comisario. La muestra se compuso por más de cincuenta obras de autores muy distintos, de todas las

generaciones y estilos: José Guerrero, Miguel Rodríguez-Acosta, Frederic Amat, Julio Juste, Soledad Sevilla, Juan Vida, Luis Gordillo, Santiago Ydáñez, Ángeles Agrela...

Hubo un guiño especial al anfitrión de la exposición: se buscó expresamente que, dentro de las piezas expuestas, estuvieran las producidas por encargo de CajaGranada. Se trata de tiradas de diferentes autores que se habían editado coincidiendo, en muchas ocasiones, con su paso por la programación de las salas de CajaGranada. Se completó el programa de actividades con visitas comentadas y actividades didácticas para escolares.

2.1.2 Una empresa cultural

Hacer empresa del arte es un propósito tan difícil como poco habitual. Varios factores condicionan esta afirmación. Por un lado, la inestabilidad intrínseca al mundo del arte, por otro, el reducido mercado al que dirigirse (mucho más si se trabaja desde ciudades medianas como es Granada). Consecuencia de ambas, la debilidad del entramado profesional en el que insertarse y la falta de hábitos del potencial mercado que, muchas veces, no se acerca al arte gráfico por mero desconocimiento.

Dado este preámbulo, si pensamos en los veinte años de existencia que celebraba esta exposición de *Christian M. Walter, Taller de Serigrafía* nos damos cuenta del especial significado de esta pequeña empresa dedicada a las ediciones de arte. Durante esas dos primeras décadas, el Taller había estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas. Una auténtica factoría de arte contemporáneo en la Vega de Granada que, con esta muestra, presentaba sus fondos ante el público.

2.1.3 El poso de un taller vivo

Hay iniciativas particulares que, dada su calidad, implantación, continuidad y significado, se convierten en instituciones. En el restringido entramado del arte, donde es difícil mantenerse a flote, veinte años son un periodo de actividad tan insólito que sólo puede explicarse por una decidida voluntad de permanencia y una convencida fe en las posibilidades del arte.

El taller serigráfico de Christian M. Walter concita todas estas características y puede ser presentado, con total pertinencia, como una de las instituciones artísticas más singulares de Granada.

Su categoría viene avalada por un extenso listado de artistas que impresiona, indudablemente, por su calidad. Pero, al tiempo, esta nómina sorprende por su variedad de lenguajes, generaciones y sensibilidades. De modo que puede deducirse cierto estilo de trabajo del Taller, tan flexible, como para acompañar al difuso avance del arte contemporáneo.

Christian Mathias Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) reúne dos componentes básicos para ser un serígrafo tan celebrado por los autores que trabajan con él: una extremada profesionalidad, que mantiene la precisión necesaria durante todo el proceso; y una inteligente sensibilidad que capta de forma sutil los matices que son propios a cada autor. Aunando los dos, es habitual que Walter proponga al artista hábiles soluciones para cada necesidad que la imagen plantea, siempre desde la prudente posición de quien ofrece caminos a su compañero de viaje.

Al principio de los fecundos ochenta, Christian Walter llega a Granada. Su relación con la serigrafía industrial (el genuino origen de esta técnica) había comenzado en su ciudad natal. Así, en Saarbrücken había trabajado estampando ocasionalmente en una institución ferial. Un entorno al que se

ajusta perfectamente la serigrafía: continuas convocatorias comerciales donde las presentaciones de productos y la rotulación demandan una comunicación ágil y eficaz.

Estas experiencias previas y sus inquietudes culturales le llevan a matricularse en el taller de grabado que impartía Julio Espadafor en la Escuela de Artes y Oficios. Allí experimenta durante tres años con el grabado calcográfico y comienza a relacionarse con el entorno artístico local y sus miembros. Entre otros, Francisco Morales (Frasco), galerista de Laguada. Walter se integrará en el taller de obra gráfica que tenía la galería en el transcurso del año 1985.

Laguada era uno de los epicentros del arte contemporáneo en aquella Granada. Una activa galería con jóvenes autores. Muchos de ellos, andando el tiempo, destacarían en la escena local y nacional. Para sus protagonistas, se convirtió en un lugar divertido donde sucedían continuos encuentros.

Tras varios meses implicado en este taller, Walter viaja a Alemania. Regresará a Granada en el verano de 1986 con la decisión de establecerse definitivamente en la ciudad. A finales de ese mismo año, y como una medida de autoempleo, Christian Walter decide fundar su propio taller de serigrafía.

La experiencia en Laguada le había hecho ver un hueco en este terreno que le parecía desatendido. Existían talleres de impresión y serigrafía industrial pero muy poca oferta para las tiradas artísticas. La edición de arte es un campo especializado que necesita de condiciones muy concretas. A diferencia del grabado calcográfico, no es fácil que un autor disponga en su estudio de la maquinaria e instalaciones necesarias para estampar profesionalmente sus piezas. De modo que la asistencia de un estampador profesional se hace imprescindible.

Por un lado, Walter deseaba regularizar su estancia en Granada y definir su situación. Había observado que se daban las circunstancias (una sociedad en transición) para ocupar ciertos huecos de mercado siendo un autodidacta.

Por otro lado, ese mercado resultaba en aquel momento inmaduro para la serigrafía. En general, la obra gráfica necesita de un público conocedor de las características técnicas de la estampa que se ofrece: que comprenda y aprecie las ediciones que, siendo múltiples, producen originales limitados. En el caso de la serigrafía, el público debía valorar una técnica vinculada a lo fotográfico (cuando el coleccionismo de fotografía aún era una rareza) y a los procesos industriales que se transformaban en artesanales. Sumemos que la limitación de la tirada no se basa en el desgaste físico de las matrices, sino en la voluntad de restringir las piezas producidas. Y todo esto debía ser asumido por el receptor final de la estampa.

Así, Christian Walter y Loli Rodríguez (a quien había conocido durante sus años en Artes y Oficios) se casan en 1986 y fundan, desde ese momento, matrimonio y sociedad. Había nacido Christian M. Walter, Taller de Serigrafía. Desde entonces inician una doble búsqueda alentada por Loli: encontrar artistas y editores que creyeran en la obra serigrafiada. Ella resulta clave en esta tarea y aporta su visión empresarial y comercial al taller. De modo que, para dar a conocer su trabajo, coproducen las primeras tiradas junto a cuatro autores: Valentín Albardíaz, Luis Costillo, Eva-Maria Herbold y Julio Juste. «Desde el principio entendimos que parte de nuestra labor era editorial» recuerda Loli Rodríguez con un ligero acento: nacida en Lanjarón, creció hasta su adolescencia en Holanda.

El primer encargo significativo que reciben es una serigrafía de José Guerrero que edita la Galería Palace. Dirigida por Eduardo Quesada Dorador y José María Rueda, Palace expuso artistas que hoy forman parte de la Historia del arte. Compartía con Laguada el liderazgo de las galerías comerciales de

Granada y ambas llegaron a convertirse en instituciones oficiosas de la modernidad.

La obra *Homenaje a Zóbel* (1987) fue un estreno de lujo para el Taller y tuvo mucha repercusión. La serigrafía resultó muy ajustada al espíritu del gouache original, sus colores eran rutilantes y contaba, como singularidad, con una pieza de *collage*.

El Taller, cuyo primer espacio fue un local en la calle Mano de Hierro, inicia desde este momento las estampaciones con artistas que, por sí mismos o para un editor externo, decidían serigrafiar. Comienza a implantarse en la ciudad y las colaboraciones son cada vez más frecuentes con particulares, galerías e instituciones.

Habían empezado en un momento en el que, según recuerdan, todo parecía más sencillo y posible. El entorno de finales de la década de los ochenta se les presentaba sin tantas facilidades, tal vez también con menos trabas. Una situación en la que era posible salir adelante con una inversión mínima.

Su iniciativa atesoraba, fundamentalmente, entusiasmo y afán de profesionalidad. Con esto suplieron las faltas materiales e incluso adaptaron sus mesas y utensilios para ir creciendo técnicamente. Un capital inmaterial que ha ido ganando un progresivo prestigio para el Taller. El logro, una vez establecidos, consiste en asentar la empresa planteada estampa a estampa. En continuo desarrollo, el Taller se traslada a un cortijo en la carretera de La Zubia y, por último, a una amplia nave en Belicena (Vegas del Genil) expresamente pensada y levantada para la serigrafía artística.

Estas sucesivas localizaciones, tan enraizadas localmente, encajan a la perfección con el perfil de Christian Walter que no ha perdido su origen ni su pasaporte alemán pero habla con localismos de la Vega o con los mismos diminutivos que un granadino del barrio de la Magdalena, donde comenzó a

estampar. Es parte de Granada desde hace tiempo por opción propia. Y, sin embargo, la exposición celebrada en 2007 reivindicaba su labor que, en ese momento, todavía no estaba difundida en la ciudad con la amplitud necesaria. Aquella exposición intentó paliar, en parte, esa situación. También es cierto que, en el mundo artístico, Christian Walter ya era un nombre de referencia. Pero faltaba, quizá, que el gran público hiciera suyo un activo tan enriquecedor para la ciudad.

2.1.4 Dibujando a través de la seda

Desde su primera estampa con José Guerrero *Homenaje a Zóbel* (1987) Christian Walter desmiente todas las ideas preconcebidas que se adjudican a la técnica serigráfica y sus posibilidades: es abstracta, de vibración pictórica e incorpora una pieza de *collage*.

La serigrafía se adopta como técnica artística en pleno siglo XX, coincidiendo con la eclosión del Pop. Ciertamente era una apropiación del *mundo real* de las masas que artistas como Rauschenberg o el paradigmático Warhol hacían de la imagen en bloque: no solo tomaban el icono sino su materialización. Comprendían que la imagen estaba condicionada por las técnicas mecánicas que se empleaban en su reproducción.

Estos procesos conforman el tipo de imagen que fascinaba al Pop: representaciones desprovistas de aura (si las pensamos como obras de arte únicas) o, desde su punto de vista, representaciones dotadas de un nuevo aura frío, industrial y muy moderno.

Es cierto que los grabados estampados por serigrafía se distancian de casi todas las técnicas anteriores y tienen sus propias preferencias. En la pantalla que contiene la matriz, la imagen no se graba físicamente sino por procesos fotoquímicos y esto hace difícil conseguir medias tintas, según se entienden tradicionalmente (a menos que empleemos algún tipo de trama como Roy

Lichtenstein). Pero limitar la serigrafía a resultados pop sería tan restringido como usar las cámaras sólo para hacer instantáneas.

En esta exposición de 2007 se trató de acompañar las piezas con cierto labor didáctica que hiciera comprender el valor de las estampas y su génesis. Se incluyeron textos para, someramente, describir que en la serigrafía una imagen se descompone en diferentes capas (tantas como colores queramos usar). Mediante una emulsión fotosensible que se expone a la luz (se insola), la imagen de cada una de esas capas es transferida a una gasa tensada (originalmente seda; hoy en día nailon) sobre un bastidor metálico. La emulsión ha creado sobre la tela una imagen en negativo que tapa los poros de las zonas en blanco y deja la gasa permeable en las zonas donde debe haber mancha. Cada una de estas pantallas se coloca sucesivamente sobre el papel (dejando secar entre capa y capa) y con una rasqueta de caucho se recorre la tela para hacer que la tinta atravesase hasta el papel.

Walter consigue que cada artista pueda traducir a serigrafía su trabajo. Porque se trata de eso: una interpretación lo más ajustada posible a la obra del autor (generalmente pictórica) pero respetando el propio vocabulario de la técnica a la que se vierte y haciendo que estas reglas no sean límites sino refuerzos para la pieza editada.

Un buen traductor de poesía debe ser parecido. Del mismo modo que sólo un poeta puede traducir bien a otro; Walter es, necesariamente, un artista cuya autoría se diluye en todas las estampas que salen de su Taller.

Viendo estos veinte años de trabajo, resulta sorprendente la cantidad de artistas diferentes que Walter ha podido llevar a la serigrafía. Desde Federico Guzmán que en *S/T* (1993) arrastra sus manos sobre mapas tiflológicos y , tras varias manipulaciones, vierte varias tintas al azar para elaborar sus monotipos, o que salta en otras piezas sobre la pantalla para dejar la huella de sus botas militares llenas de tinta, hasta Miguel Rodríguez- Acosta quien en *Ventana*

(1991) investiga , hace pruebas de color y sopesa matices a fin de hallar la expresión precisa de sus abstracciones líricas.

En el primer caso, no hay original sino una acción directa sobre el medio que recoge lo que podría ser una *performance* privada. En el segundo, las pantallas se trabajan guiadas por una imagen de referencia que, durante el proceso, se altera o permanece muy pegada al punto de partida. Según evolucione.

Sea como fuere, las serigrafías de Christian Walter siempre resultan una huella donde las tintas transmiten el perfil fidedigno del artista implicado. Incluso, de manera literal: la pieza de Chema Cobo *Impressions d'Afrique* (1996) empleó huellas digitales para producir un perfil.

Común a las diferentes vertientes, el color es uno de los protagonistas fundamentales. Christian Walter lo trabaja con un equilibrado acierto durante las pruebas. Siempre que es posible, autor y estampador deciden conjuntamente el giro que deben tomar las tintas y es necesario que la coordinación sea completa.

Fue intensa la colaboración durante la primera etapa del Taller entre Valentín Albardíaz, en aquel momento artista de Palace. Queda patente en los excelentes resultados de la Editorial Mordiente, que Albardíaz regentó, y que pudieron verse bien representados en la exposición de 2007. Mordiente contó con el Taller de Walter para las cuatro carpetas que editó sucesivamente en los años 1993 a 1996. Estaban compuestas de cinco estampas, casi todas serigrafías y muchas de ellas salidas del Taller de Christian Walter, aunque no la totalidad: se sumaban piezas de otros talleres como, por ejemplo, fotografía o estampa calcográfica.

Debemos pensar que al estampar se manejan decenas de parámetros, sólo contando los referidos a las tintas. Además de los básicos del color, como tono, valor o saturación; Walter debe ajustar la transparencia, la fluidez de la tinta o

su recepción sobre el papel. Aún más, debe ajustar cuál es el orden en el que se estampan para optimizar los resultados y multiplicar los colores finales en el caso de que éstos sean transparentes.

También pueden combinarse la superposición de colores opacos con la yuxtaposición de tintas transparentes y barnices de acabado. E imaginemos que todas las variables nombradas pueden darse en una sola estampa, como la de Cristóbal Toral *Composición con equipaje* (2001) cuya complejidad responde al propio punto de partida. Una obra cuyas características son opuestas, en principio, a la técnica: una imagen realista con ribetes mágicos que necesita suaves difuminados y transparencias para conseguir su atmósfera. Durante la *Coversación VI*, Walter recuerda lo laborioso del proceso.

Todo ello sin excederse en el número preciso de tintas. Primero por razones económicas (que el editor suele fijar) pero, más importante, por una cuestión estética. Se plantea una disyuntiva sobre qué resulta más serigráfico ¿una estampa contundente con pocas pantallas muy bien delimitadas (como en el caso de Frederic Amat *Granada!*, 1990)?, o ¿una sucesión infinita de matices delicados como los empleados por Dámaso Ruano *Relieve* (2004)?

Seguramente, ambas. Son dos tipos de trabajo compatibles siempre que encontremos un taller versátil. Lo único que quedaría siempre fuera de lugar sería la reproducción acrítica de un original.

Antes de calibrar las tintas, Walter ya ha decidido el espesor de la tela tensada en la pantalla. La trama es, a veces, tan fina que sólo pasan neuronas (Enrique Brinkmann *S/T*, 2008). Otras veces, amebas y paramecios (Luis Gordillo *Tu nombre es humo*, 1995) y, si es muy gruesa, pueden aflorar los pensamientos detectados por un resonancia magnética craneal (Daniel Verbis *Tuyo siempre*, 2004).

En ocasiones, el color lo es todo: un pintor como Jordi Teixidor *Dos azules* (1994) basa en los campos cromáticos su investigación. Así que ni el dibujo ni lo narrativo pueden sustentar el grabado. La habilidad del estampador radica en el empleo de distintos tonos de azul que produzcan, como en la pintura, la sensación de profundidad y dinamismo visual. O, por otro lado, conseguir un azul tan eléctrico que parezca una grieta de luz hacia otras dimensiones: Gonzalo Tena *S/T* (1994).

Esa vibración pictórica, presente en la serigrafía de José Guerrero que abrió este capítulo, resulta rastreable en autores granadinos de una generación posterior como Paloma Gámez *S/T* (2004) y José Piñar *S/T* (2004). En estos dos casos, su obra parece preparada ex profeso para la serigrafía, empleando superposiciones de capas que corresponden con las pantallas identificadas con cada color. Podría decirse que son una perfecta materialización de la teoría cromática aplicada a lo serigráfico.

Otros, Santiago Ydáñez *S/T* (2006) o Ángeles Agrela *La elegida* (2006), subrayan la fuerza de sus imágenes. Agrela parece ampliar en sus papeles dibujos realizados con rotuladores escolares. Al serigrafiarlos, este gusto por los materiales sintéticos cotidianos se redondea presentándose en un soporte idóneo para tal fin. En Ydáñez, lo supuestamente azaroso queda captado con agudeza, congelando la fluidez de sus rostros. Valentín Albardíaz *Música negada* (1998), que trabaja con esta misma dicción gestual, mantiene en su gráfica idéntica energía a la liberada sobre sus telas.

No obstante, es claro que autores con poéticas frías que emplean manchas planas tienen gran parte del procedimiento a su favor. Así Waldo Balart en el díptico *6 módulos 4x4, 2.4.6.7., 70°* y *6 módulos 4x4, 1.3.5.7., 120°* (2005) es un caso impecable con sus colores saturados y formas dinámicamente compuestas. Las tres dimensiones aparecen contundentes en Manuel Vela con *Arista viva* (2005) describiendo volúmenes de borde cortante que encuentran en la serigrafía un acomodo completo. Domingo Zorrilla *Regadera V* (2003)

atomiza la imagen contraviniendo las leyes de la percepción a favor de los ecos ópticos.

Y un ejemplo de Pop español al pie de la letra lo presenta el Equipo Límite *...likes you* (2000) con una chirriante estampa que añade como *plus fallero* una tinta fosforescente que se ilumina en la oscuridad. El dibujo preciso de Jacobo Castellano *Cámara de inyección letal. Prisión de Angola. Louisiana* (2001) o de Jesús Zurita *Amoniaco doble* (2003) se recoge con fidelidad exacta y dota a estampas de tema tan grave de aparente ligereza, como trazadas sin esfuerzo.

Al otro lado de la balanza, pintores con frecuentes trabajos en calcográfico, Jesús Conde *Corral del Carbón* (1995), José Manuel Darro *Silencio azul* (2000), consiguen un toque equivalente en sus tiradas a los efectos obtenidos con las resinas del aguatinta. Con una ventaja: la estampación de la serigrafía permite colores delimitados, algo que resulta problemático al entintar una plancha metálica.

La ironía de autores como Rogelio López Cuenca *Corpus* (2004) o el cubano Elio Rodríguez *La gran corrida* (2005) pervierte imágenes en circulación (de los medios de masas, de la cultura popular) para reforzar sus nuevos significados. Esta operación resulta reforzada si las imágenes, que provienen de reproducciones mecánicas y despersonalizadas, se «redimen» en el proceso de estampación y, con medios que parodian a los originales, se devuelven al calor de la manufactura artesanal.

Repasando las fichas de las serigrafías del Taller puede verse que, lógicamente, la elección de papel varía con cada tipo de estampación. Hay papeles, como en la pieza *En ruinas* (1993) de Soledad Sevilla, pensados para que la luz lo haga translúcido y deje ver la cara y la cruz del mismo palacio expoliado. Se hace múltiple, con esta pieza, el momento único en el que la artista intervino sobre el espacio de Vélez Blanco (*Conversación I*). O el papel terso, como de calco, donde Julio Juste en *Henry II, el corazón de las tinieblas*

(1993) graba unas líneas libérrimas opuestas al abigarrado estampado que corta y manipula en el papel pintado del fondo.

Juan Vida, que tiene una pieza muy singular en *Happy Lora* (1998) con añadido de lana metálica; suele emplear papeles manuales muy texturados en las numerosas piezas que ha estampado con Walter. Progresivamente, el papel ha ido tomando más cuerpo para aportar la turbulencia propia de su obra, como en *Torre de los Picos* (2002). Por último, el pintor Pedro Garcíarías en *Homenaje a Lezama Lima*; «*mar de La Habana, el mar que vimos*» (2004) entiende la serigrafía de un modo instrumental, no como un procedimiento finalista (Conversación VI). Inserta la estampación dentro de su desarrollo pictórico y, una vez completada esta técnica, interviene con sus colores siempre intensos y fluidos a golpe de pincel. Ilumina las piezas consiguiendo, de una misma matriz, tantas variantes como horas tiene el día: *Alba, Mediodía, Ocaso y Nocturno*.

2.1.5 Serigrafía expandida

La actividad del taller de Christian M. Walter guarda características que, desde el principio, le han destacado como un continuo investigador e innovador. El temprano encuentro con Julio Juste vendrá a reforzar esta inquietud experimental (Conversación V). El artista, entonces vinculado a la Galería Palace, pronto entabla una fecunda complicidad con el serígrafo. Por definición, la obra de Juste ha sido siempre heterodoxa en su materialización y demandaba posproducciones muy diversas que manipulan la estampa añadiendo elementos (lacre y naipes en *Brandy Brindis* de 1987, un anzuelo en *Ave Marina*, 2002) o «agrediendo» al soporte con cortes y troquelados.

Las peticiones de Juste estimulan la búsqueda de soluciones de Walter y, juntos, amplían la noción de serigrafía. Pensando en paralelo al concepto de Rosalind Krauss y su estudio de la escultura, podemos decir que Walter realiza una «serigrafía expandida».

Los acabados no son canónicos; los soportes tampoco: Juste ha serigrafiado sobre los papeles habituales pero también en los extremos del papel. Desde papiro a papel de estraza, cartón gris *contracolado* o en formatos de cartelería. Este camino lleva, rápidamente, a rebosar el soporte tradicional. Con cierta frecuencia, los óleos de Juste vienen presentados sobre telas que no se tensan sobre un bastidor sino que, clavadas sobre la pared, se recogen parcialmente o se dejan caer.

De manera natural, un autor que traspasa la uniformidad del bastidor dando valor propio a los soportes de sus cuadros, va a incorporar la serigrafía a usos pictóricos: estampaciones sobre tejido que tienden a una tirada limitada o, directamente, se convierten en piezas únicas: monotipos que son originales *per se*.

A menudo, piezas de este tipo forman parte de instalaciones que Julio Juste idea para exposiciones específicas. *Party Carolino* se integraba en *Granada, la Ciudad Carolina y la Vniversidad* (2000), muestra comisariada por Eduardo Quesada Dorador para CajaGranada y la Universidad. Un equipo (Quesada, Juste y Walter) que se reunirá en varias ocasiones con felices resultados; desde la Galería Palace hasta la exposición conmemorativa *Real Chancillería de Granada: V Centenario, 1505-2005* (2005).

En *Party Carolino* (2000), los cortesanos que viajaron con el emperador Carlos se hacían presentes sobre damascos de seda y terciopelos. Pero también sobre metacrilatos, metales o, directamente, en la pared. La estampación sobre todo tipo de superficies, será una solución que la serigrafía facilite con motivo de encargos singulares.

Esto sucede cuando estas instalaciones temporales se convierten en permanentes y sus contenidos, formalizados desde la mirada de un artista, son los de un museo. El ejemplo más completo es el proyecto museográfico que

Julio Juste realiza para el Museo Casa de los Tiros (1999). Junto a estampaciones en todo tipo de superficies, allí encontramos una serigrafía de gran formato que Walter hace directamente sobre un paño de pared teñido y preparado por Juste. Con una sola tinta de azul intenso (que se antoja heredado del *cianotipo*), aparece una escena orientalista con un joven caracterizado *a la mora* (original de Señán González –Foto publicada en *Le Touriste*–) Evoca las primeras fotografías recreadas para turistas. La imagen tuvo que ser dividida en cuatro pantallas para transportarla a su ubicación. Una sola estampa monumental orientalista que puede verse en la sala contigua a los fondos de obra gráfica del Museo, parientes centenarios de la serigrafía.

Otras intervenciones de Julio Juste con participación del Taller Walter, incluyen la disposición temporal, en el Museo de la Alhambra, del primer león restaurado perteneciente a la Fuente de los Leones (*El león restaurado*, de febrero de 2005 hasta 31 Diciembre de 2008) o la sala *Universo Manuel de Falla*, muestra permanente del Archivo Manuel de Falla en el centro homónimo.

Con Soledad Sevilla, Walter estampa elementos como las mariposas troqueladas de la instalación *Tempus fugit* (1998) que la serigrafía permite multiplicar hasta cubrir la superficie del espacio intervenido por la artista en Madrid (1998, Galería Soledad Lorenzo) y en Granada (1999, Palacio de la Madraza).

Con estas posibilidades abiertas, las colaboraciones de Walter con las instituciones artísticas abarcan, no sólo las ediciones de estampas sino que se «expanden» a las exposiciones temporales. De modo que, desde hace tiempo, las informaciones y documentos de obligatoria inclusión quedan convertidos en hitos visuales de la muestra. De estas puestas en escena nombremos, por ejemplo *El Chiado. Álvaro Siza: La estrategia de la memoria* (1994), que pudo verse en Granada y Lisboa.

Creciendo en la escala, las intervenciones serigrafían la piel de proyectos arquitectónicos preparados por autores imprescindibles en Granada: los arquitectos Juan Domingo Santos, Antonio Jiménez Torrecillas o Martín de Porres Ramírez, que han recurrido a estampaciones realizadas por Walter. Y arquitectos de generaciones posteriores: Carmen Moreno que en *Camino de la memoria o camino transparente* (2006) interviene el paisaje de Víznar en recuerdo a Lorca. Walter serigrafizó cerca de 30 metros de suelo realizado en hormigón, llevando la serigrafía al ámbito del *Land art*.

La búsqueda de Walter se dirige, al tiempo, hacia el centro de la propia técnica tratando de dilatar sus posibilidades. La reiterada investigación resultó premiada, por primera vez, en 2002 por la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía (FESPA) con un segundo premio –Plata– en una de sus categorías. La pieza premiada estaba firmada por Anje Wichtrey ...y *puse el pie en el aire* (2001). Se trata de una serigrafía sobre papel japonés, con la dificultad que entraña la ejecución sobre un sustrato tan liviano. Wichtrey también ha experimentado en *¿Hablamos?* (2003) con una innovadora mezcla, en principio, incompatible: tinta para papel con resina epoxi metalizada. Similar a la empleada por Paco Lagares en *Narcisos* (2002), de exquisita complejidad y resultado craquelado (Conversación VIII).

Durante 2007, el Taller inicia un nuevo cambio. Comienza a eliminar los disolventes de sus procesos, adoptando el sistema de tintas solubles en agua de modo que se elimina toda posible toxicidad. Será un proceso, apenas iniciado en el momento de esta exposición, progresivo que se consolidará en el Taller hacia el año 2014. (Conversación I y Conversación VII).

Artistas también clave en los desarrollos del Taller serán Miguel Rodríguez-Acosta y Juan Vida. Sus serigrafías buscarán soportes nuevos, en su caso, dirigidos a las letras. Los grabados han acompañado a las libros en toda época pero, precisamente por ser un comportamiento tradicional, sonaría algo

infrecuente para la serigrafía: volver a un terreno nunca ocupado portando una extraña sensación de familiaridad.

Rodríguez-Acosta editará ya en 1989 una temprana carpeta de gran formato con Walter *Si tu quisieras, Granada...* con poemas de Antonio Gala. Con Juan Vida, cuya figuración se vincula continuamente con la literatura, imprime su primer libro de artista en 1998: *Las elegías de Juan Vida* con poemas del granadino Luis García Montero. El trabajo de Juan Vida con el Taller ha sido muy abundante. Bien en su vinculación con la literatura, bien investigando en sus imágenes para lograr una potente textura. Sus serigrafías han buscado una calidez especial otorgada por la fabricación manual de los papeles que elige. Se acerca, a través de un soporte heterogéneo, a las sensaciones táctiles de la pintura.

El Taller continúa estampando imágenes y letras. El mismo Walter será serígrafo y editor de la carpeta *Cinco diálogos* (2003) del artista estadounidense Waldo Balart y el poeta chileno Gonzalo Rojas. Acierto confirmado un mes después de presentar la obra en Estampa XI: Rojas recibiría el Premio Cervantes.

La participación en la feria española del grabado, Estampa, lleva al taller a Madrid desde el año 2002 (Estampa X) y hasta el 2007 (Estampa XV). Allí presentan, fundamentalmente, las ediciones propias. Unos fondos que suman gran parte de los nombres expuestos en 2007. La faceta de Christian Walter como editor es una característica destacada. En algunos casos, las tiradas de obra gráfica que estampa aparecen en colaboración con el autor o el editor que realiza el encargo. Pero en otros, se hace notable la intensa labor de edición propia del Taller.

Desde muy pronto, Walter y Rodríguez, invitan a serigrafiar a los artistas que encuentran interesantes. Una actividad que empezó como promocional, en el mismo germen del taller, y que ha ido creciendo dotándolo de autonomía

estética. Forma su idiosincrasia gráfica junto a los encargos que van llegando desde terceros. Y lo completa, dando a su iniciativa una vertiente hacia el terreno editorial y galerístico.

En un contexto más amplio, el ámbito geográfico de las firmas invitadas se ha ido extendiendo. El Taller acude a ferias y busca un sitio en el panorama nacional. Serigrafía con el castellano-manchego José Buitrago *Se daba y no se daba cuenta* (2007) que incluye en su obra holografías elaboradas por él mismo en su estudio en Madrid o con la madrileña Mar Solís *Libro de los balcones* (2007) con un atractivo uso del troquelado, realizado por corte a láser, para llevar la serigrafía a resultados escultóricos.

Ahondando en esta activa búsqueda editorial y técnica, en 1996 edita la colección *Manodehierro*, homónima con la ubicación de su primer taller: cinco piezas serigrafiadas sobre hojas magnéticas. El tríptico que la acompaña aclara: «En un soporte netamente industrial y publicitario se constituye un espacio de exposición, móvil y cambiante, ambiguo y maleable». Las obras (limitadas pero sin la firma manuscrita, por razones obvias) están realizadas por Chema Cobo, Jorge Dragón, Victoria Gil, Federico Guzmán y Rogelio López Cuenca. Mar Villaespesa escribiría para la ocasión: «Manodehierro es (...) una atracción por ocupar nuevos espacios –frigoríficos, o carrocías de coches–; una atracción por utilizar nuevos materiales –reciclables o moldeables–; una atracción por reproducir nuevos sujetos –múltiples o mutantes–».

Un año más tarde, se inicia la colección Triple B-Las Vegas que continúa creciendo hasta hoy en día. La filosofía de esta colección es presentarse como obra gráfica «de bolsillo»: una treintena de obras con el mismo formato (17,5 x 25 cm) y un precio único asequible. Por lo demás, cada artista es un mundo y la diversidad del Taller queda reflejada en una sola pared donde cuelgan juntos todos los autores, aglutinando bajo la certera técnica de Christian Walter varias décadas de lenguajes, generaciones y sensibilidades.

2.1.6 Conclusiones de *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía.* (2007)

Pese a dos décadas de actividad ininterrumpida, el Taller era poco conocido fuera del ámbito profesional. La exposición inició una mayor visibilidad en el ámbito cercano, consolidando su valor en su área de implantación. Era un celebración de la mayoría de edad de esta industria cultural que «dada su calidad, implantación, continuidad y significado» (Peña-Toro, 2007) se había convertido en una institución. Esta primera muestra retrospectiva marcó el estilo de las siguientes citas por parte del Taller: se preparan novedades para su estreno con motivo de la exposición, se acompaña de una voluntad didáctica con visitas comentadas sumado a demostraciones en la sala y se interviene incluso en la publicación del catálogo para singularizarla. También es habitual tener textos invitados de ámbitos ajenos al artístico que amplían las visiones del trabajo del Taller. En esta ocasión, firmado por el profesor Juan Mata (incluido en el Anexo de Textos).

Nómina completa de autores expuestos:

Ángeles Agrela, Valentín Albardíaz, Pablo Álvarez de Toledo, Frederic Amat, Waldo Balart, Enrique Brickmann, Pepe Buitrago, Jacobo Castellano, Chema Cobo, Jesús Conde, José Manuel Darro, Jorge Dragón, Mauro Entrialgo, Paloma Gámez, José García, Pedro Garcíarias, Victoria Gil, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Federico Guzmán, Eva María Herbold, Jabier Herrera, Julio Juste, Paco Lagares, José María Larrondo, Libres para siempre, Rogelio López Cuenca, Equipo Límite, Miguel Ángel Martín, María Teresa Martín Vivaldi, François Morellet, Antonio Moscoso, Luis Navarro, Nina Nolte, José Piñar, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Mar Solis, Jordi Teixidor, Gonzalo Tena, Cristobal Toral, Gustavo Torner, Santiago Torralba, Carmelo Trenado, Manuel Vela, Daniel G. Verbis, Juan Vida, Anje Wichtrey, Santiago Ydañez, Simon Zabell, Domingo Zorrilla, Jesús Zurita.



2.2 Sobre Bastidores. Un taller en la Vega.

-Christian M. Walter. Taller de Serigrafía-

Instituto de América. Centro Damián Bayón. Santa Fe, Granada.

Del 5 de mayo al 25 de julio de 2009.

Si *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía* había sido una exposición con las piezas que obligatoriamente debían conocerse en la producción del Taller, *Sobre Bastidores* era un proyecto que continuó explorando el trabajo que Christian M. Walter, Taller de Serigrafía realiza desde 1986; en su última etapa localizado en la Vega de Granada (*Un taller en la Vega* era el subtítulo de la exposición estrechando sus vínculos con su entorno más cercano: Vegas del Genil).

Las posibilidades del Centro Damián Bayón del Instituto de América de Santa Fe, permitieron ampliar nuestra visión sobre la actividad del Taller sumando, a una selección de las estampas que no podían faltar, un buen número de piezas nunca antes expuestas. Se mostraron serigrafías que añaden nuevos puntos de vista y completan las facetas del Taller.

En la primera exposición se lanzaba la mirada a las dos décadas de producción serigráfica y se mostraban, fundamentalmente, las ediciones sobre papel más representativas.

Algunas de las piezas inéditas presentadas en Santa Fe lo eran porque su fecha de producción era muy cercana a 2009. Como Taller vivo en pleno desarrollo, *Sobre Bastidores* mostró en primicia algunas de las nuevas estampas.

Otras tienen unas dimensiones, casi tres metros de ancho mide la estampación sobre tela de Federico Guzmán o por encima del metro y medio una excepcional pieza de Soledad Sevilla, lo que hizo difícil exponerlas hasta aquella ocasión.

Por otro lado, se quiso hacer hincapié en esta segunda muestra antológica sobre las estampas que no forman parte de una tirada (o ésta es muy reducida hasta ser monotipos), o bien están realizadas sobre otros soportes distintos al papel o que reúnen ambas características. Las *rarezas exquisitas* que el Taller atesora en su archivo y escasamente han podido verse.

2.2.1 Departamento de investigación.

El taller de Belicena cuenta con un potente departamento de investigación: la inquietud inagotable de Christian Mathias Walter.

De esta manera se explica la constante renovación en los procesos y materiales de las estampas que salen de sus bastidores. Con cada artista (incluso con cada una de sus obras) el desarrollo es irrepetible. Así el Taller puede empezar la semana conceptual y terminarla abstracto.

Las imágenes pueden llegar por las vías más variadas. Rogelio López Cuenca prepara iconos pensados desde su génesis para la serigrafía, con tintas limitadas en su número y perfiles. Los hace llegar por internet antes de supervisar la tirada y utiliza la serigrafía ahondando en sus orígenes para la comunicación de masas. Envía un mensaje contundente: «Today's prices will seem cheap in a few years» que debe ser transmitido por una tipografía seca y perfectamente contrastada que sublima el cartel sindicalista para insertarlo en el corazón del sistema. El componente dorado y la fragmentación de la frase camuflan su incontestable verdad.

En otra de las piezas inéditas, López Cuenca hace convivir los puños en alto con una paella festiva. La sartén está escoltada por cuatro figuras que tienen la apariencia de las siluetas vectorizadas desde un anónimo banco de imágenes. En una sola tinta negra, los portadores y su sombra se metamorfosean en cornucopias decorativas alrededor del disco de arroz dorado.

Aún pueden estar frescas las últimas siluetas estampadas, cuando los bastidores ya están recibiendo nuevos golpes de luz que maticen el paso de la tinta. Encadenando una producción con otra, en el taller ya trabaja Miguel Rodríguez-Acosta sobre una pareja de estampas.

En esta ocasión el proceso no parte de una imagen final cerrada, sino de una intuición cromática. Las imágenes en las que se basa, llegan bajo el brazo del pintor en forma de pequeños e íntimos lienzos que dejan pistas que seguir hasta el resultado. Rodríguez-Acosta lleva a la serigrafía su técnica de ensayo y superposición, flexibilizando la rigidez de las tintas planas hasta conseguir la untuosidad orgánica de sus óleos.

La pareja de estampas *Alhambrería VII* y *Alhambrería IX* comparte la mitad de sus genes y, siendo su composición paralela, la esencia de su trabajo cromático es divergente, dando dos sensaciones complementarias. El rojo late en su núcleo dejando la constelación de puntos a contraluz; mientras que el

rosa vira el gris de la pléyade en verdoso, por contraste simultáneo. ¿Cómo puede comportarse un mismo tono neutro de modo tan diferente? Sólo con un hábil manejo del color del que Rodríguez-Acosta hace cómplice a Walter.

Christian Walter ejerce también la docencia transmitiendo estas experiencias únicas en talleres que han tenido lugar en Jaén, Murcia, Bilbao, Madrid y Cuenca. O fuera de España, en Nicaragua y Guatemala donde colabora con un proyecto de la Fundación ArtSur financiado por la AECID. El Taller, a su vez, recibe el beneficio que supone ampliar sus horizontes y entrar en contacto artistas como el conquense Santiago Torralba.

2.2.2 Estampas únicas.

A priori suena paradójico, pero algunas de las piezas mostradas en *Sobre bastidores* fueron monotipos realizados con un procedimiento de vocación numerosa.

Y, sin embargo, un taller de serigrafía artística parece llamado a este fin. La técnica permite la multiplicación, en teoría, infinita. Pero, voluntariamente, limitamos las posibilidades mecánicas para crear originales, aunque formen parte de una tirada. Los monotipos son la expresión última de esa intención.

Sumemos a esto un cambio de soporte, estampando sobre tela, y obtendremos una serigrafía que se acerca mucho a la pintura. O que lo es: *Unidades de medida* de Julio Juste es un cuadro donde la serigrafía se une a otras intervenciones del pintor como una técnica más dentro de la obra.

Una consecuencia lógica de la obra gráfica de Juste donde abundan las actuaciones singulares en cada estampa de la serie, como en *Brandy Brindis* y de su extensión al diseño gráfico donde *collage*, tejido, ceras y serigrafía participan por igual para invocar la figura de Manuel de Falla en el cartel para el XVI Festival Internacional de Música y Danza.

En todo este recorrido hemos visto llegar nuevos materiales, técnicas y autores a la estampación que el taller ha ido incorporando. Seguir ampliando los matices de la serigrafía es la victoria que cada día Walter conquista en la nave de Belicena, siempre inquieto.

2.2.3 Conclusiones Sobre Bastidores. Un taller en la Vega. –Christian M. Walter. Taller de Serigrafía– (2009)

La principal actividad de un taller de serigrafía está en las ediciones comerciales sobre papel. Sin embargo, el Taller de Christian Walter se distingue por la versatilidad e innovación en sus producciones. Esta exposición demostró la singularidad del Taller con piezas atípicas, ya fuera por sus soportes alternativos como por sus tiradas restringidas. Las Salas del Instituto de América propiciaron que se expusieran piezas de grandes dimensiones que no han vuelto a ser mostradas. Conocer la cara B del Taller ayuda a comprender su forma de funcionamiento que, sin duda, solo se aprecia plenamente *entre bastidores*.

Nómina completa de autores expuestos:

Ángeles Agrela, Valentín Albardíaz, Valentín Albardíaz Frederic Amat, Waldo Balart / Gonzalo Rojas, Enrique Brinkmann, Vicente Brito, José Buitrago, Jacobo Castellano, Jesús Conde, José Manuel Darro, Jorge Dragón, Estrujenbank, Paloma Gámez, Pedro Garcíarias, Luís Gordillo, José Guerrero, Federico Guzmán, Julio Juste, Paco Lagares, Rogelio López Cuenca, José Piñar, Miguel Rodríguez-Acosta, Elio Rodríguez Valdés, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Mar Solís, Jordi Teixidor, Santiago Torralba, Carlos Vega, Manuel Vela, Daniel Verbis, Juan Vida / Luís García Montero, M^a Teresa Vivaldi, Antje Wichtrey, Xaverio, Santiago Ydáñez, Domingo Zorrilla, Jesús Zurita



2.3 Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.

Casa Molino Ángel Ganivet, Granada.

Del 19 de abril al 12 de julio de 2013.

Tinta Plana, en una primera acepción, supone la esencia de la serigrafía: color sin matices que forma manchas de bordes precisos. También impone un límite que, en esta exposición quedó ampliamente superado. Empezando por la imagen con la que se hizo la difusión: era una declaración de intenciones en el dominio del color. La sensibilidad del serógrafo Christian M. Walter y su conocimiento de la técnica consiguen dotar a cada estampa de la profundidad requerida.

Tinta Plana o, dicho de otro modo, simplemente tinta sobre un soporte; habitualmente papel. Eso es lo que entendemos por una serigrafía y debería ser suficiente.

En esta exposición se mostraron magníficos ejemplos de serigrafía sin que su número de tintas fuera el factor primordial: desde la formulación más sencilla (una sola tinta acromática, negro sobre papel blanco) hasta llegar a la gran pieza mural *Transparencias* (2013); un conjunto de doscientos cincuenta y cinco colores diferentes contruidos a partir de la superposición de ocho tintas en diferentes combinaciones. Christian Walter estampó este grupo cromático como reto profesional. Una especie de *tira de control* que le desvelase, de forma tangible, la génesis de los colores.

Una treintena de autores se comprenden entre la tinta única y los múltiples matices del color construido por capas opacas, translúcidas o transparentes. Cada artista con una estética diferente que el serígrafo debe traducir adecuadamente al lenguaje de la obra gráfica. El factor humano en esta construcción manual de la imagen sí es determinante.

Así lo entiende el profesor de la Universidad de Málaga Alfredo Díaz Rubio, en el texto *The Craftsman: hacer es pensar* escrito para la exposición de este Taller en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente –Fundación Antonio Pérez– (Cuenca).

En su escrito, Díaz Rubio reflexiona: «Lo bien hecho requiere tiempo, un tiempo distinto del atribuible a la eficacia. Tomarse tiempo y disponer de las habilidades necesarias, que también necesitan de una temporalidad lenta muy acusada para llegar a ser artesano». Al analizar la práctica profesional de Walter, el profesor niega que el artesano se limite a la repetición: «lo veremos en el caso de Christian M. Walter, pues los artesanos mantienen discusiones mentales con los materiales mucho más que otras personas. Hacer es pensar».

Desde la base que asienta el profesor Díaz Rubio, se puede sumar que, en el caso de Christian Walter, la artesanía queda superada por un factor adicional: su creatividad. Las soluciones aportadas por el profundo conocimiento técnico de Walter no se limitan a la repetición de patrones establecidos o reproducen mecánicamente las piezas propuestas. En diálogo con el autor, Walter

establece soluciones innovadoras que ayudan a encontrar el mejor medio de expresar *serigráficamente* lo que un artista propone desde otro lenguaje (habitualmente pictórico). Estriba aquí la diferencia: entre reproducir o recrear, entre traducir literalmente o hacer una traducción literaria. La categoría de artista se alcanzada por el ejercicio de la creatividad y, según esto, Walter es un creador.

2.3.1 Las estampas

Durante la preparación de la exposición *Tinta plana*, falleció el artista Valentín Albardíaz (Granada 1962-2013). Su trabajo encabezó la colección de estampas reunidas en la exposición. Se puso de relieve su labor en una doble faceta: como autor y como editor. Albardíaz recorrió profesionalmente todos los pasos del arte, desde que nace un cuadro en el estudio hasta que llega al público en la sala de exposiciones. Dentro de la obra gráfica fue autor pero también desarrolló una labor reseñable en la edición de serigrafía.

Valentín acompañó a Christian Walter y Loli Rodríguez en los primeros pasos del Taller. Estuvo implicado, con su propia obra y facilitando la participación de otros artistas, en la primera edición de cuatro estampas con las que se daban a conocer como serígrafos. Poco más tarde participó junto a Walter en la estampación de *Homenaje a Zóbel* (1987), una serigrafía clave en el arranque de esta trayectoria. Durante años se sucedieron colaboraciones de las que múltiples estampas dan testimonio: se incluyeron dos en esta exposición: *El barquero* (1993) como obra personal de Albardíaz y *Tu nombre es humo* (Luis Gordillo, 1995) dando visibilidad a su labor editorial (Conversación VI).

Su aventura editorial se llamó Mordiente: un nombre incisivo muy familiar en el grabado calcográfico donde decimos que el ácido *muerde* la plancha en la génesis de las estampas. Mordiente es el líquido que crea las imágenes.

El barquero (1993) es un representativo trabajo de Albardíaz como pintor: el color vibra libremente y conforma –sin dejar de ser color– imágenes de una cosmogonía personal donde la naturaleza permanece en un tiempo mítico.

Manejó el papel con especial tacto y en esta ocasión incluyó la variante más delicada: láminas de pan de oro que cubren la superficie de la barca. La levedad de su trabajo siempre ha encontrado buen soporte en el papel y, de hecho, su exposición de 2012 en la Sala Ruiz Linares (que resultó la última de las que preparó) se componía con retazos de cartulina que, tras recibir el color habían sido cortados para formar nuevas composiciones.

En *El barquero* el papel se hace evanescente y el incendio se ordena entre líquido y gaseoso. Nos detalla lo que podría ser la escenografía de una gran ópera, con toda la tensión contenida y cierta sensación teatral.

De su labor editorial contamos con la estampa de Luis Gordillo *Tu nombre es humo* (1995). Una pieza similar a las que formaron la exposición que la Calcografía Nacional organizó en su sede con motivo de la concesión al artista del Premio Nacional de Arte Gráfico 2012.

Gordillo tiene en la seriación y su efecto multiplicador una de las bases de su poética. De ahí que su abundante obra gráfica sea connatural a su trabajo. Además, en la obra múltiple se facilita sin límites el juego de las variaciones que le ha permitido experimentar e intervenir permutando las capas. De ese modo, desdoblar las imágenes hasta configurar retablos contemporáneos de células simétricas.

Tu nombre se humo sigue ese esquema tan característico que baraja en varias capas el dibujo deshilvanado y las marcas mínimas de la pintura. Una vez enfriados por la fase técnica, sus trazos vuelven a estar activos con la tinta fresca, dispuestos a ser alterados por el autor en un segundo proceso creativo.

La vinculación entre el hermano mayor –el grabado calcográfico– y su moderno heredero –la serigrafía– aparece claramente en la pieza transparente y sin título (S/T) de Enrique Brinkmann que el Taller estampó en 2008 (Conversación VI). El metacrilato, que no podría ser estampado por técnicas anteriores a la serigrafía, adquiere aquí un aspecto dúctil y tradicional al incluir un tejido que podemos considerar una tarlatana. Se llama así al tejido ralo que se emplea para entintar las planchas de grabado. Unas telas que, como las *hilas* de los antiguos talleres mecánicos, reposan a medio manchar entre los soportes del tórculo. La impronta del tejido se insoló directamente del objeto real, en un procedimiento paralelo al barniz blando que se practica en las planchas metálicas.

En el resultado, parece que una tarlatana teñida con el color amarillento de la resina, hubiera atrapado la esencia plástica del Taller: posos de tinta que pertenecen a la *protoescritura* donde los signos y el alfabeto aún no se han separado. Un tiempo lejano que también nos remite a nuestro origen personal cuando aún el dibujo era el principal lenguaje y lo gráfico era bueno y bello (*kalós*) sin los corsés del ortógrafo.

Una virtud se añade a esta obra transparente: la sombra proyectada sobre la pared, multiplicando las combinaciones de la trama textil y creando un espacio intangible de gran belleza.

La pintura de Rosa Brun (Madrid 1955) combina la potencia óptica del color con la vibración *háptica* de sus diferentes soportes. Los límites estrictos de su trabajo provienen del arte *mínimal* y reducen hasta lo esencial el lenguaje de la pintura. Su pareja de estampas *Red* y *Estela* son expuestas aquí por primera vez y coinciden con su individual en el CAC Málaga, que recoge las series de trabajo que ha desarrollado en la última década.

Para llegar a sus posiciones, debemos despojar el cuadro de la figuración y experimentar lo cromático como un campo de color con la más alta saturación

posible. La composición, voluntariamente limitada a las fronteras donde se produce el cambio de tono: ya sean internas a la obra o en su relación con el muro que la recibe. Tras esta *esencialización*, aún nos quedan los factores físicos de la pieza: el material y tamaño del soporte que, en estas circunstancias, adquieren gran significado. Veamos el grosor de la pieza o de qué manera (biselado, perpendicular, oculto, visible) entra en contacto con el plano sustentante (sea vertical u horizontal).

Todos estos aspectos, que damos por supuestos en otras obras, se convierten en factores decisivos y objeto de su estudio en las piezas de Rosa Brun. De esta reflexión podría inferirse un trabajo distanciado y racional pero la autora emplea la pintura para expresar este pensamiento. En su materialización es donde rescata factores sensoriales que confieren a su trabajo una filiación *postmínimal* más atenta a nuestro contacto con la piel de la obra y los efectos físicos sobre el espectador. Por ejemplo, una atención al valor lumínico del color antes que el cromático o el contraste de soportes (tejido sobre tabla o papel junto a la tela). Las fronteras entre estos materiales y su distinta *cromosaturación* provocan una vibrante experiencia que trasmite al espectador la *desmaterialización* de los planos coloreados.

Del mismo modo, la traducción que artista y serígrafo han conseguido en esta pareja de estampas *Red* y *Estela* presenta varias capas cromáticas superpuestas que se extienden sobre un grueso papel Eskulan de 300 g hecho a mano.

Ambas piezas se exponen flotando sobre la pared sin marco que las limite, de modo que las barbas irregulares del papel cobran protagonismo y el papel pasa a convertirse en un objeto de escaso grosor que ha sido teñido por la serigrafía. La rugosidad del papel la aleja de una, aparente, tinta plana que se niega en sus estampas como, en palabras del crítico Juan Francisco Rueda, su uso del óleo sobre lienzo «no persigue una cualidad plana de la capa pictórica (...) cada uno de esos espacios regulares y perfectos, están transitados en su interior de manera sensitiva y lírica».

Una hito en la construcción del Taller es *Homenaje a Zóbel* (1987) de José Guerrero. Sobre todo porque, siendo el primer encargo significativo, contiene varias heterodoxias que ya hablan de la vocación experimental del Taller. La más llamativa, junto a la vibración pictórica conseguida a base de superponer tonos ligeramente diferentes, es la incorporación de una pieza de *collage*. Parece innecesario cuando podría emplearse el blanco del papel o una estampación para esa mancha. La presencia de esa pieza pegada nos hace pensar en el origen de esta imagen en la producción del pintor: la serigrafía se basa en un *gouache* homónimo de 1979 y éste, a su vez, puede vincularse a bocetos anteriores.

El trabajo en papel que conocemos de José Guerrero se intensifica, según podemos apreciar en su *Catálogo razonado*, a finales de los años setenta en un formato de estudio que emplea, con gran libertad, diversos materiales de modo simultáneo.

Coincide con el desarrollo de la etapa que Juan Antonio Ramírez denominó *neoabstracta* o de *pintura-pintura*, iniciada hacia 1975.

En concreto, hay una serie de bocetos sobre papel cuadriculado fechada en 1977-1978 que contiene una gran variedad de soluciones formales que, como una batería de posibilidades, desarrolla el lenguaje presente durante toda esta etapa y que llega hasta la pieza *Homenaje a Zóbel* que nos ocupa.

Podríamos calificar estos ensayos, particularmente, como *papier collé* más específicamente que como *collage*: los diferentes tipos de papel, ya sea charol opaco en unos casos o seda translúcido en otros, materializan las masas de color.

La configuración formal generada por Guerrero en este trabajo de bocetos a través del papel, queda supeditada a los bordes producidos por el rasgado: amplios en su dibujo, imperfectos en su definición y disidentes de la rectitud.

Gestos que se delimitan con la geometría perpendicular de un marco dibujado por lápices de color, con varios efectos: la imposición de límites monumentaliza la figura de las manchas (otorgando una escala a estos recortes); subraya, por contraste, la irregularidad de sus límites y, por último, potencia el significado de los intersticios entre la presencia del color y las (futuras) aristas del soporte.

No es de extrañar que el proceso (transmitido por el *gouache* que sirvió de modelo) acabara pasando de estos bocetos a la mesa del *serígrafo*: el color es aplicado en bloques de tinta plana y como vibración tenemos la transparencia u opacidad de las capas de papel coloreado. Un concepto de construcción visual, por tanto, cercano a la superposición de las pantallas serigráficas y un origen que explicaría la presencia del *papier collé* en nuestra pieza.

La manipulación del papel, su rasgado y valoración incluso en sus variedades más *pobres* es una constante en las estampas de Julio Juste que suele añadir al tratamiento del color, acciones previas o posteriores de *collage*. En esta ocasión *Reflejos en el ojo dorado* (1987) emplea papel Manila y cartón *contracolado* para una estructura de poder (una torre y su reflejo en una lámina de agua). Del igual modo que la obra original *Baño turco*, fechada en el mismo año 1988, emplea madera de balsa (habitual en las cajas de fruta) cartón y papel *seda*. Ambas piezas tienen en común la representación frágil, pese a sus oropeles, de espacios poderosos que son fácilmente asociables a la Alhambra. No en vano, la segunda pieza pertenece al Patronato del monumento y ha sido elegida como imagen del presente 62 Festival de Música y Danza.

Reflejos en el ojo dorado se compone de dos piezas que se asocian libremente como un pequeño diedro para la representación del espacio áulico. Los trazos serigrafiados no se ordenan para reverenciar la escena descrita sino que se superponen con la espontaneidad cambiante del brillo producido por la alberca. Su estructura es tan informal como los materiales donde se estampan.

Para Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga 1959), la *reproductibilidad* de las piezas es la reflexión en sí misma y el hecho de multiplicar la imagen es una toma de posiciones incluso si esta imagen no existe: la más reciente *Copyright Reasons* niega al espectador la visión de lo que espera por el secuestro que los derechos de imagen ejercen sobre los contenidos. Frente a eso, *Copyleft* celebra la libre circulación de las ideas hechas imagen. López Cuenca se mofa del lenguaje racional de la industria y el orden impuesto. Resulta elocuente en otras dos piezas: *Bauhaussiedlung* incomoda una población de estructura mediterránea con la inclusión, a modo de ensanche interior higienista, de la identidad de la Bauhaus. El contraste irracional del emblema del orden moderno con los modos de vida tradicionales se percibe con claridad. En «Metáfora» los esquemas utilitarios de un plano de taller se hacen coincidir con la tipografía del griego clásico nombrando una de las bases de la poesía. La mera presencia de estas ocho letras ordenadas traslada el sentido de la imagen con un leve gesto poético. Recordaba Christian Walter frente a esta estampa que en Grecia, tan protagonista ahora por razones poco poéticas, la palabra metáfora se aplica al transporte en la vida real y, por ejemplo, filas enteras de motocarros lucen en sus viseras *metáfora* para anunciar que dan traslados, no de sentidos, sino de pequeñas mercancías.

Sobre mampostería construida con ladrillo de modelismo y escayola nos encontramos «Almada Silveira», singular obra de Carlos Miranda & Juan Aguilar (Málaga 1971, Coín, Málaga 1968) que pone en solfa los procesos artísticos.

Estampan sobre un diminuto muro en ruinas la fábula de Almada Silveira: *micromonumento* a un desconocido –un golpe de pincel tapa sus ojos en lugar de la banda negra policial– artista portugués activo a principios del siglo XX. Presentan una prueba que materializa, en pose heroica, a quien realizaría durante una década (1916-1925) sorprendentes obras que profetizaban vanguardias artísticas aún desconocidas por sus paisanos.

Desvelaron Miranda y Aguilar en su exposición *Teletimes*, que el autor había accedido, por noticias inmediatas y de primera mano, a las últimas audacias artísticas del momento. Desde esta información privilegiada y por encargo de un cliente aristocrático, había realizado avanzadísimas obras en diversos estilos ajenos tanto a su primera producción como a su entorno, sumido en la tradición.

Se preguntan Carlos Miranda y Juan Aguilar sobre la verdad artística y qué mecanismos la crea. Cuestionan mediante una fabulosa colección de obras el límite entre la autoría material e intelectual, especialmente flexible cuando se produce un encargo. En su legendario autor aparece la traslación de las ideas artísticas a un nuevo soporte y mediante otras manos, generando una reflexión sobre las aportaciones que se añaden en cada paso a la obra recibida por el espectador.

Cuestiones pertinentes si las planteamos en un taller de serigrafía donde, previo encargo o por decisión propia, se estampan obras de distintos autores. Una fábula para volver a distinguir entre la reproducción de una obra o su recreación.

Paco Pomét serigrafía por primera vez en *Nótt* (2013) con la sobriedad del monocromo. Tanto el motivo, una casa de madera con el estilo del *western*, como su restricción del color, nos hacen pensar su origen en fotografías lejanas, probablemente de archivos estadounidenses. La interpretación que Pomét hace, con los planos del tejado como superficies continuas y de borde duro nos remite al modelismo que le acompaña en la página de al lado o, en nuestros días, a reconstrucciones virtuales. Ambos factores predisponen al distanciamiento que provoca una sonrisa irónica al comprobar que la casa es engullida por una avalancha de tinta plana. El golpe de color que sanciona muchos de sus trabajos está transformado en *Nótt* (2013) –diosa de la noche en la mitología escandinava– en un espeso vacío que amenaza con borrar las estructuras y negar la evidente tridimensionalidad del motivo.

La pareja de estampas de Miguel Rodríguez-Acosta nos indica, desde la numeración de su título *Alhambrería VII* y *Alhambrería IX*, la pertenencia a una serie que recoge la esencia del monumento medieval bajo diferentes atmósferas.

El pintor asigna en las *Alhambrerías* un entorno luminoso para la VII y otro más oscuro para la IX que, por contraste simultáneo, profundiza el rojo o activa el rosáceo, respectivamente. La pantalla del punteado es la única que cambia su dibujo. Flota representando, tal vez, el esquema de los mechinales –huecos en el muro–. El tapial rugoso es transmitido por los brochazos desflecados y monumentalizado por su ocupación del gran pliego de papel. La superficie de la serigrafía multiplica el tamaño de la tela original, que concentraba la esencia de estas estampas pero sin vinculación precisa con sus grafismos. El proceso de traducción y recreación condujo a una obra seriada que no mimetiza la literalidad del óleo de partida.

Como en el caso de Luis Gordillo ya tratado, la serigrafía facilita al pintor experimentar infinitas variaciones en las que ajustar cada matiz del tono, el valor o la saturación. Una vez establecida una estructura compositiva, el juego cromático toma todo el protagonismo. Un modo de trabajo favorable a la poética de Miguel Rodríguez-Acosta, frecuentemente definida por imágenes levemente ligadas a sus referentes figurativos y que concluye, en el terreno puramente pictórico, la materialización de esas impresiones atmosféricas. Este trabajo de ensayo y corrección es el procedimiento habitual del grabado donde, a diferencia de la pintura, las sucesivas *pruebas de estado* (estampaciones para ver la evolución del trabajo que se numeran en romano precedidas de las iniciales P/E) quedan fijadas en una sucesión de piezas que permiten un panorama de posibles estados finales.

El grabado está en la raíz de la abstracción lírica que practica Miguel Rodríguez-Acosta. Tal como nos cuenta María Dolores Jiménez Blanco en su texto para la retrospectiva *Pasos en el jardín*, el autor abandonó un agotado

naturalismo clasicista y, tras un periodo de silencio, será el grabado (a partir de 1965) el estímulo que ejercerá como puente hacia la pintura de abstracción lírica que supone su obra de madurez. La libertad procedimental de las planchas calcográficas abrió un nuevo lenguaje, consolidado en la década de los ochenta.

De modo excepcional estuvo la estampa *Limonero en el jardín de las delicias*, por el interés que puede tener el uso de la serigrafía en el viaje realizado desde el original a la serigrafía y sus motivos. Asunto ya tratado en el punto correspondiente a las estampas realizadas con el Taller, donde se aprecia con especial claridad cómo la serigrafía solventa una necesidad que está en su definición más pura: genera múltiples originales que pongan una imagen al alcance de varios destinatarios.

En *Atrapado* (2006) de Daniel Verbis una mancha biomorfa lucha contra los límites de la estampa. A diferencia de sus trabajos sobre bastidor, aquí no hay un límite externo que oprima la representación. Al contrario, el soporte establece un blanco silencioso alrededor de la batalla pero no forma parte de la imagen. El rotundo grafismo negro que siluetea los tentáculos es el equivalente de la sierra de calar que recorta formas gruesas en la madera de sus cuadros. El ocre se ha estampado sobre el negro al contrario de la norma: se acostumbra a sellar la imagen acabando con los límites nítidos de la tinta más oscura. Sin embargo Verbis prefiere un vertido de color sobre la forma ya construida al modo de un esmalte *cloisonné*. La estanqueidad de sus alvéolos sólo es franqueada por las gotas azules que contaminan una estampa sólida.

Irene Sánchez inicia este catálogo con *Obertura*, estampa de la que se realiza encarte de una copia bajo la solapa de la cubierta. Siendo su primera serigrafía, para este doble inicio recupera la imagen ideal de un paisaje alpino, tratado con una ironía de estirpe pop. La artista deja aflorar el soporte gris mientras

superpone tintas planas que vibran al desbordarse sus límites. La aparente inocencia del lenguaje se contrapesa con elementos inquietantes como las astas en primer plano o el llamativo trapo del árbol. Todo tiene el aire de una instalación preparada ante un telón en el estudio o en un plató. Pese a las cristalinas aguas del lago, nada parece natural en esta escena incómodamente *biedermeier*.

La pieza mural *Chiado* sobre un ligerísimo papel Koza se incluyó en *Tinta Plana* por varios motivos. Primero por su uso expositivo, de modo que una información de inclusión obligatoria en una muestra se *estetiza* y se hace visualmente atractiva por medio de su impresión artística en diferentes materiales. Segundo, como prueba palpable del poder transformador del lenguaje: el mero cambio de escala y la reproducción con una sola tinta serigráfica es capaz de transformar una imagen, bonita pero prescindible, en un elemento de atracción irremediable.

Esta estampa mural, de la que no se editó una tirada, fue preparada junto al arquitecto Juan Domingo Santos y formó parte de la exposición *El Chiado*. *Álvaro Siza: La estrategia de la memoria* (1994) celebrada en Lisboa y Granada.

Soledad Sevilla nos entrega en *Montaña mágica* (2013) una estampa de gran formato con ecos del trabajo realizado con Christian Walter en el tríptico *Alhambra*, serigrafiado en 1988 para la galería Palace. Del lenguaje de aquel momento, reaparecen los hilos de color que ordenaban las luces y sombras, entonces con una cuadrícula ortogonal. En *Montaña mágica*, la geometría se convierte en un ritmo fluido que apenas puede contener la vitalidad orgánica de los hilos. Las líneas formadas serpean describiendo valles y lomas en capas superpuestas que remiten a las urdimbres de los tejidos que inspiran este trabajo.

El ritmo de estas estructuras puede vincularse, especialmente en la esquina superior izquierda, al libro de artista que Soledad Sevilla realizó por encargo del

Archivo Manuel de Falla y se expuso en la Sala Zaida en noviembre de 2011. En las 55 piezas sobre papel había una interpretación de las partituras de Falla donde los pentagramas se transformaban en ondas surcando el papel. Aquí las condiciones resultan más flexibles y la imagen se hace leve pese a la densidad cromática. El contraste de los celestes contra el fondo cálido recuerda a las solarizaciones fotográficas que invierten la referencia y la conducen a un resultado mágico.

El trabajo de Juan Vida con el Taller de serigrafía tiene muchas facetas. La vinculación con la literatura queda bien representada por el libro *Elegías de Juan Vida* (1998), del que Luis García Montero es copartícipe con sus poemas y cuyo proceso de trabajo queda fijado entrañablemente en el texto que abre este catálogo. Una edición donde el soporte de papel manual define un alto porcentaje del trabajo. Como sucede en *Boni y bola* (2013): el cartón y un motivo familiar son suficientes para componer una serigrafía neta.

Este soporte *povera* de cartón, aparece con la presencia justa para acoger a Boni, que es el nombre del perro, en una escena que dignifica la vida cotidiana ciñéndose a la economía de medios acorde con nuestra actual situación doméstica.

La descripción del protagonista fluctúa (como en otros animales pintados por Vida) entre el valor intrínseco del brochazo y la aparición verosímil del animal. En una ocasión el pintor describía la fascinación, seguida de cierta parálisis, que le supuso descubrir la obra de Anselm Kiefer. Se comprende su admiración con el alemán al ver estas piezas llenas de succulencia visual sin renunciar a la transmisión figurativa.

Como acertados dibujantes, Vida y Jesús Zurita, participan en la experiencia de la *serigrafía al fresco* que describimos más adelante.

La carpeta de Santiago Ydáñez *Geología y Genealogía* (2013) superpone en nueve estampas una buena parte de su iconografía. Si acaso, faltaría en este

conjunto alguno de sus retratos que *Tinta Plana* recoge (infantil, en este caso) entre las piezas de Triple B.

Es constante en su obra la mezcla de ideas contradictorias que la estampación yuxtapuesta de estas serigrafías expresa de modo transparente. Sobre un mismo papel conviven el primitivismo animal o arqueológico con la teatralidad de las imágenes religiosas. O, al contrario: figuras humanas que parecen disecadas por un taxidermista, con su mirada fija en el infinito, contrastan con la humanización de los animales domésticos.

Los primeros planos de la imaginería barroca fundidos con objetos ajenos (casi patrones decorativos por su disposición en el caso de las puntas de sílex) remiten con fuerza al cine del granadino José Val del Omar; quien somete a similares contrapicados y proyecciones a los protagonistas de *Fuego en Castilla*.

Cuando estos sentimientos se mezclan en la pintura de Santiago Ydáñez, lo hacen como facetas de una misma imagen. En estas serigrafías, los dibujos de varias categorías se *maclan* para formar una imagen, confusa en los casos donde no ayuda del color, que fortalece la mezcla en detrimento de la figuración. En definitiva, las imágenes que Ydáñez trae al *primerísimo* plano – lenguaje propio de la cámara, fílmica o fotográfica– son sólo una excusa para dibujar.

La impronta del carboncillo queda recogida con una fidelidad que permite escuchar el gesto del dibujante atacando, escuetamente, el andamiaje de la forma sobre el papel. Deja su obra en el esqueleto y toma esa esencia como modelo en las osamentas de animales, quijadas y paisajes nevados.

La serigrafía le permite congelar esta espontaneidad concentrada en el momento del dibujo para, empleando otro elemento cinematográfico, hacer *zoom* sobre unas imágenes mientras se distancia de otras y así cuadrar la composición en su combinación más inquietante. El diferente grosor del trazo nos ayudará encontrar la profundidad entre las imágenes planas. Escribe en

este sentido Francisco Javier San Martín, cuyo texto forma parte de la carpeta: «a la superficie del dibujo se le añaden los sucesivos estratos de la actividad pictórica, de manera que el espectador habrá de realizar una tarea de excavación».

Jesús Zurita elije, en su estampa *Sin título* (2012), la limitación a dos tintas sobre un fondo blanco. El rojo, color recurrente en la obra del pintor, subraya las alteraciones enfermizas de una naturaleza fantástica. La estampa supura, con la tinta roja, el viraje contemporáneo que transforma lo que, sin estas presencias, podría ser un grabado burgués decimonónico. Similar situación se da en *Remedios* (2013) que ha sido estampada como *serigrafía al fresco*. En ambos casos, el virtuoso dibujo de Zurita recurre sin complejos a escenas románticas y visionarias donde lo aceptable suele ser violentado por íncubos llegados desde autores como Füssli. En relación con la *serigrafía al fresco*, sus frecuentes murales podrían encontrar en esta técnica un material adecuado para instalarse de modo permanente.

Christian M. Walter (Saarbrücken, Alemania 1959), anfitrión de todas las anteriores estampas, también ha querido presentar esta imagen de *Los álamos* (2013). A partir de una fotografía de la Vega donde trabaja, recoge los secaderos que, por su falta utilidad, van progresivamente quedando en ruinas. De hecho, a veces arden de modo intencionado. Con los restos de uno de ellos, Walter y Carlos Galera han querido dar la voz de alarma estampando, para la colección triple B, *Secadero* (2013) que emplea el carbón vegetal de su estructura quemada como pigmento.

La estampa *Los álamos*, de una belleza austera, también explora los límites de la técnica consiguiendo negar el título de esta exposición. Empleando sucesivas tintas de matices infinitos, el detalle del dibujo y la gradación del celaje anulan la planitud de la tinta y crean una atmósfera vaporosa impensable al principio de este texto.

Christian M. Walter, Taller de Serigrafía, en paralelo a su labor de estampación para autores que lo demandan o terceros (instituciones públicas, galerías...), ejerce una constante labor editorial. Gran parte de las estampas contenidas en este catálogo han sido editadas bajo la fórmula de colaboración entre los autores y el Taller. Así ha sucedido con las piezas especialmente estampadas para esta ocasión como son las de Rosa Brun, Paco Pomet, Soledad Sevilla, Juan Vida o Irene Sánchez; un ejemplar de esta autora acompañó al catálogo editado para la ocasión: el Taller encartó esta pieza como singularización de la publicación (como sucedió con la cubierta de la exposición de 2007).

Por otro lado, Triple B -las Vegas- es la marca editorial que cuenta ya con más de cuarenta *estampas de bolsillo*. Un concepto que intenta acercar la obra gráfica al gran público con una sencilla premisa: mismo tamaño y precio asequible para todos los autores. Entre las más recientes: *Contorsionista* (2010) de Ángeles Agrela, *Secadero* (2013) de Carlos Galera y *Pasolini llevaba razón* (2013) de Iván Izquierdo.

2.3.2 Serigrafía al fresco

Dentro de la constante investigación que Christian M. Walter desarrolla, el proyecto más reciente y prometedor es la *serigrafía al fresco*.

La versatilidad material de los soportes estampados por Walter es innegable, siendo una característica de su trabajo. Son numerosas sus aplicaciones murales para entornos museísticos, como la realizada para Julio Juste en la Casa de los Tiros (1999), o el uso de la serigrafía en superficies arquitectónicas. Sin embargo, en estos casos específicos, las tintas continúan siendo las habituales. Para encontrar tintas fuera de lo común, el Taller tiene un precedente: la estampación con tierra para el artista Xaverio.

La novedad aportada por la *serigrafía al fresco*, que actualiza la conocida técnica pictórica, es conseguir una imagen fundida con el soporte al estamparla

sobre un revoque de cal aún fresco. Empleando una *tinta* realizada con el mismo material básicamente, lechada de cal y pigmento, se asegura la unión sustrato e imagen en un mismo bloque durante el proceso de *carbonatación*. Lo estampado se petrifica y se mantiene inalterable, incluso en condiciones extremas.

El uso constructivo de esta técnica enraíza con nuestra arquitectura vernácula que, hasta bien entrado el siglo XX, ha utilizado morteros y revoques de cal heredados de las técnicas tradicionales, aún vigentes en Marruecos. Allí también tiene su origen el *tadelakt*, un revestimiento pétreo a base de mortero de cal, arena y, en su caso, pigmento mineral, para cuyo pulido final se emplea una solución de jabón de aceite de oliva en agua. Este estuco podría contener imágenes que fueran serigrafiadas durante su proceso de aplicación: Walter así lo imagina cuando, frente a su estudio, a escasos metros de sus pantallas y tintas, los artesanos aplican este material en la construcción de su apartamento de invitados.

Las aplicaciones potenciales de la *serigrafía al fresco* son muy amplias. Desde las puramente artísticas a las soluciones necesarias en entornos cualificados donde sería adecuada por su composición inocua y bajo impacto estético. Christian Walter detalla sobre este proyecto los posibles usos en la solicitud de patente que tramita desde hace un tiempo. Entre otros lista: paneles informativos y mapas en espacios naturales y rutas, *señalética* para conjuntos y edificios históricos, Intervenciones arquitectónicas sin peso en paisajes cualificados, rótulos comerciales en centros históricos, lápidas conmemorativas murales en medianerías y ámbitos urbanos (pasos subterráneos, fachadas...).

Se presentan en la exposición dos piezas: *Peinador de la Reina* (2013) de Juan Vida y *Remedios* (2013) de Jesús Zurita. Dos tipos de dibujo que ponen a prueba la definición de la nueva técnica. La vuelta a los materiales tradicionales con el apoyo de la serigrafía artística amplia en una nueva dirección la

serigrafía expandida que Christian M. Walter practica desde hace más de un cuarto de siglo.

2.3.3 Negando los límites

Estampar con Christian M. Walter no se reduce al ejercicio mecánico de la serigrafía. En su taller de Belicena hay un momento mágico: la tinta atraviesa una tela tensa de nailon y, como la primera vez que revelamos una fotografía en blanco y negro, vemos aparecer nuestra imagen impresa en el papel. Sin embargo, ese nacimiento se ha gestado en decenas de pequeñas decisiones que serígrafo y artista toman formando un tándem inseparable.

Walter, como experto en el lenguaje de la serigrafía, aconseja procedimientos al tiempo que se los salta para inventar otros nuevos y hacer propuestas que traduzcan la estética del autor. Sus ventisiete años de estampas suman a una precisión difícil de alcanzar, una sensibilidad aún menos frecuente para adaptarse a cada poética. De este modo, Christian Walter doblega el origen industrial de esta técnica de estampación para dar lugar al lirismo de Soledad Sevilla o Miguel Rodríguez-Acosta, la potencia cromática de Rosa Brun o a la gestualidad de José Guerrero.

Walter investiga constantemente sus materiales. Si hace unos años realizó el cambio hacia tintas no contaminantes (que evitan los disolventes tóxicos), en los últimos años ha desarrollado un proceso inédito para realizar serigrafía al fresco, con los mismos principios y materiales que la tradicional forma pictórica.

Su inquietud le lleva, desde sus inicios, a desarrollar también una labor editorial junto a Loli Rodríguez: no sólo estampan a requerimiento de artistas o instituciones sino que editan aquellos autores que consideran interesantes. Nunca les ha frenado, incluso en nuestros días, el riesgo estético o comercial.

Christian Walter demuestra que, de cero a cien, todo lo imaginado por el arte contemporáneo se puede traducir a serigrafía. Consigue anular el destino plano y recortado de estas tintas para ampliar los límites técnicos en favor de la expresión plástica. Practica lo que constituye, sin duda, una serigrafía expandida.

2.3.4 Conclusiones Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (2013)

En este momento (2013) el Taller se encuentra inmerso en un proceso de cambio de tintas de serigrafía que comienza en 2007 (con la primera de las exposiciones analizada). Será un periodo largo de experimentación y puesta a punto que culminará poco tiempo más tarde con las nuevas piezas de Paco Pomet (objeto de la siguiente exposición en Granada en 2022). En *Tinta Plana* ya se presentan los primeros resultados sólidos del cambio hacia tintas al agua. La serigrafía *Montaña mágica* (2013) de Soledad Sevilla es uno de los jalones en este camino para perfeccionar la técnica (Conversación VII). Se presenta en esta exposición como estampa inédita junto con las dos piezas también inéditas de Rosa Brun *Red* y *Estela* (2013) producidas con motivo de la exposición de Rosa Brun en el CAC Málaga. Estas obras se benefician de la potencia cromática de las nuevas tintas. Muy reseñable la muestra de resultados de la serigrafía al fresco que demuestra la constante investigación del Taller.

Nómina completa de autores expuestos:

Valentín Albardíaz, Enrique Brinkmann, Rosa Brun, Luis Gordillo, José Guerrero, Julio Juste, Rogelio López Cuenca, Carlos Miranda + Juan Aguilar, Paco Pomet, Joaquín Peña-Toro, Miguel Rodríguez-Acosta, Irene Sánchez, Juan Domingo Santos, Soledad Sevilla, Daniel Verbis, Juan Vida + Luis García Montero, Chrisitan M. Walter, Santiago Ydáñez, Jesús Zurita. Triple BBB, las Vegas: Ángeles Agrela, Waldo Balart, Chema Cobo, Carlos Galera, Alejandro Gorafe, Iván Izquierdo, JM^a Larrondo, José Piñar, Mar Solís, Gonzalo Tena, Santiago Ydáñez, Simon Zabell (30 autores, 40 piezas)



Tinta Plana

Christian M. Walter. Taller de serigrafía

Comisario_ Joaquín Peña -Toro

ELBUTRÓN 29 Nov 2013-17 Enero 2014

Inauguración Viernes 29 Nov 20:30h

El arte de la serigrafía ejercido por Christian M. Walter.
80 Piezas 52 Autores

Juan Aguilar, Angeles Agrela, Waldo Balart, Miguel Beniloch, Rosa Brun, Pepe Buitrago, Chema Cobo, David Costa, Jorge Dragón, Mauro Entrialgo, Carlos Galera, J.García, Pedro Garcíanas, Victoria Gil, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Susana Guerrero, Federico Guzmán, Jabier Herrero, Iván Izquierdo, Julio Juste, J.M. Larrondo, La Tonta el Bote, Libres para siempre, Equipo Limite, Rogelio López Cuenca, Miguel Ángel Martín, Carlos Mirandó, Javier Navarro, Luis Navarro, Nina Nolte, Eugenio Ocaña, Jesús Palomano, José Piñar, Paco Pomel, Perroraro, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Leonor Solans, Mar Solís, Gonzalo Tena, Santiago Torralba, Juan Vida, Santiago Ydáñez, Simon Zabell, Jesús Zurita, Christian Walter, Lucia Walter.

ElButrón 7, Sevilla
www.elbutron.com
hola@elbutron.com



2.4. *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (Sevilla)*

Sala ElButrón, Sevilla.

Del 29 de noviembre de 2013 al 17 de enero de 2014.

Aunque lleve el mismo título, la edición de Tinta Plana a la sala sevillana ElButrón constituye una nueva exposición. Una de las dos principales diferencias es el carácter comunitario del espacio donde conviven los estudios de artistas con la cesión comercial de los espacios para cursos, talleres y exposiciones.

Por otro lado la finalidad de la exposición, en un espacio privado, era comercial. En consecuencia, se eligen las fechas que cubren la Navidad, donde las ventas aumentan. Con este motivo se incorporan estampas de tamaño y precio reducido, reforzando la presencia de la colección completa de Triple B o estrenando la exposición física de la colección joven Emergen&Cía, con David Costa, Lucía Walter, Javier Navarro y Perroraro. Esta colección es una apuesta, especialmente defendida por Loli Rodríguez para incorporar arte urbano y comportamientos artísticos que conecten con un nuevo público. La intuición iba muy bien encaminada porque el mercado se ensanchó muy notablemente en esta dirección poco tiempo más tarde cuando el Taller comenzó sus ediciones con Paco Pomel posteriores a Dismaland (2015).

Triple B también estrenó una estampa del artista Miguel Benlloch, granadino de Loja afincado en Sevilla: *Algo flota* (2013). El propio artista cuenta que en 1989 la estampa había sido “una postal para una cena republicana, entonces casi clandestinas, que convocaba el entonces Movimiento Comunista de Andalucía y en la parte de atrás llevaba los versos de Cernuda del poema *Diré cómo nacisteis* del libro *Los placeres prohibidos*”.

Antes de pasar a la colección Triple B, manteniendo un tamaño muy similar a la postal original, hubo un momento intermedio en 1990: Benlloch recuerda que Walter “lo imprimió en un gran tamaño para probar las nuevas máquinas que había recibido y lo tiró en tres tipos de papel: vegetal, continuo y normal. Estas fueron repartidas entre los amigos a modo de acción distributiva”. Tenemos un ejemplo nítido de una misma imagen que atraviesa por materializaciones muy distintas tomando más fuerza en su esencia política que circunstancias estéticas que van variando: viajando desde una producción masiva en imprenta, pasando por una acción privada y llegando hasta lo restringido, pero público, de la tirada artística.

Como en todas las ocasiones, se intenta adaptar los contenidos a la ciudad donde se expone: un guiño intencionado fue incluir a Luis Gordillo. Más allá de este gesto, en este caso se produjo una carpeta completamente nueva para la ocasión. *Gold Ecology* (cuatro piezas, 2013) del artista sevillano Jesús Palomino se expuso con un dibujo original suyo: *Love Gold* (2007), formando una disposición en el muro de carácter instalativo: Las piezas reposaron a la altura de las rodillas en una pequeña repisa. No fueron enmarcadas sino que se metieron en fundas de plástico. El contraste estaba asegurado entre una disposición modesta y el contenido tratado que, en consonancia, había sido lujosamente editado. La tirada resulta técnicamente singularísima por sus dos componentes materiales: tinta y papel muy peculiares. Se encargó un papel manual específico al molino Eskulan: contenía virutas de billetes de peseta, fuera ya de la circulación (Conversación III). Sobre este soporte se empleó una

tinta dorada que contiene un brillo metálico excepcional.

Cada artista aporta una estética diferente que el serígrafo debe traducir adecuadamente al lenguaje de la obra gráfica, formando una muestra poliédrica.

Christian M. Walter, Taller de Serigrafía, mostró también en la sede Sevillana de Tinta Plana su labor editorial. La casi totalidad de las estampas contenidas en esta exposición han sido editadas por el Taller. Así ha sucedido con las piezas especialmente estampadas para esta ocasión como son la carpeta de Jesús Palomino o la estampa de Miguel Benlloch.

Se inaugura también una nueva línea editorial joven que presenta cinco estrenos que se suman a la consolidada Triple B -las Vegas-: la marca editorial que cuenta ya con más de cuarenta *estampas de bolsillo*. Un concepto que intenta acercar la obra gráfica al gran público con una sencilla premisa: mismo tamaño y precio asequible para todos los autores.

2.4.1 Conclusiones Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de Serigrafía. (Sevilla) 2014.

La itinerancia de una exposición nunca es la repetición acrítica de los mismos contenidos. En este caso, se ajustó la nómina de artistas a una localidad distinta y a unas circunstancias comerciales. El estándar para colgar las piezas varía enormemente de un espacio institucional a cuando se trata de una sala particular autogestionada. Sin embargo, el Taller es el mismo y es un indicio de calidad que pueda establecer vínculos con diferentes entornos profesionales. Esto habla de la cualidad polivalente de sus estampas, que llegan con fuerza a públicos diferentes o, al menos, condicionados por diferentes entornos. Tener dos oportunidades consecutivas para una colección similar de obra, permite comprobar la respuesta del público y los medios.

Nómina completa de autores expuestos:

Juan Aguilar, Ángeles Agrela, Waldo Balart, Miguel Benlloch, Rosa Brun, Pepe Buitrago, Chema Cobo, David Costa, Jorge Dragón, Mauro Entrialgo, Carlos Galera, JGarcía, Pedro Garcíarias, Victoria Gil, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Susana Guerrero, Federico Guzmán, Jabier Herrero, Iván Izquierdo, Julio Juste, JM^a Larrondo, La Tonta el Bote, Libres para siempre, Equipo Límite, Rogelio López Cuenca, Miguel Ángel Martín, Carlos Miranda, Javier Navarro, Luis Navarro, Nina Nolte, Eugenio Ocaña, Jesús Palomino, José Piñar, Paco Pomet, Perroraro, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Damaso Ruano, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Leonor Solans, Mar Solís, Gonzalo Tena, Santiago Torralba, Juan Vida, Santiago Ydáñez, Simon Zabell, Jesús Zurita, Chrisitan M. Walter, Lucía Walter.

CNSNTS

Consonantes. Serigrafías del Taller Christian M. Walter

del 31 de enero al 7 de marzo de 2014



2.5 Consonantes. Serigrafías del Taller de Christian M. Walter.

Fundación Antonio Gala, Córdoba.

Del 31 de enero al 7 de marzo de 2014.

Consonantes es una exposición imprescindible para conocer todas las posibilidades de la serigrafía estampada por Christian M. Walter. Más de cincuenta autores y casi un centenar de obras pueden verse en las salas de la Fundación Antonio Gala desde el viernes 31 de enero hasta el 7 de marzo, en la primera muestra del Taller en Córdoba.

Consonantes hace referencia al acompasado de las artes plásticas y la literatura que aparece especialmente en los cuatro casos (dos carpetas, un libro de artista y una estampa institucional) que abren la exposición.

En estos encuentros de los escritores Antonio Gala, Gonzalo Rojas, Luis García Montero y Francisco Ayala con los pintores Miguel Rodríguez-Acosta, Waldo Balart, Juan Vida y Joaquín Peña-Toro, sus lenguajes artísticos rompen la membrana que los separa para fecundarse mutuamente, del mismo modo que los jóvenes creadores residentes en la Fundación se enriquecen en la convivencia.

En el grueso de la exposición, hasta rozar el centenar de serigrafías de muy

diversos autores contemporáneos, las estampas muestran relaciones *Consonantes* donde las formas y el cromatismo riman de modo armónico o contrastado.

Lo que afina este «sonar con» es la sensibilidad del serígrafo Christian M. Walter y su conocimiento de la técnica, que consigue dotar a cada estampa del tono requerido por las distintas poéticas de cada artista.

Encontramos magníficos ejemplos de serigrafía con muy variadas soluciones: desde la formulación más contundente (una sola tinta acromática, negro sobre papel blanco) hasta llegar a piezas de gran complejidad tonal donde se entrelazan combinaciones de capas opacas, translúcidas o transparentes.

Con cada autor se presenta con una estética diferente que el serígrafo debe traducir adecuadamente al lenguaje de la obra gráfica, formando una muestra poliédrica.

Christian M. Walter. Taller de Serigrafía, en paralelo a su labor de estampación para autores que lo demandan o terceros (instituciones públicas, galerías...), ejerce una constante labor editorial. La práctica totalidad de las piezas contenidas en esta exposición han sido editadas por el Taller, siendo estrenos recientes de este último año, una quincena de serigrafías.

De muy reciente aparición es una nueva línea editorial joven, Emergen&Cia que presenta cinco piezas que se suman a la consolidada Triple B -las Vegas-: la marca editorial que cuenta ya con más de cuarenta *estampas de bolsillo*. Un concepto que intenta acercar la obra gráfica al gran público con una sencilla premisa: mismo tamaño y precio asequible para todos los autores.

2.5.1 Conclusiones de *Consonantes. Serigrafías del Taller de Christian M. Walter.* (2014)

Para esta cita en la Fundación Antonio Gala era importante aportar el encuentro de la literatura y las artes plásticas. Más aún si el Taller había inaugurado este tipo de experiencias (en una temprana fecha de 1989) con versos de Antonio Gala y estampas de Miguel Rodríguez-Acosta (Conversación IV). La cuestión del intercambio y refuerzo creativo entre diferentes lenguajes es el eje de las estancias de jóvenes artistas becados en la Fundación. Su actividad está en permanente diálogo, formalizado en los seminarios que denominan «fecundaciones cruzadas». De hecho, fueron los becarios quienes formaron equipo con Christian Walter para colgar la exposición. La experiencia sucedió a modo de Taller donde participaron con especial iniciativa los becarios de otras disciplinas: una experiencia muy fecunda.

Nómina completa de pintores participantes
(53 autores; 80 piezas):

Ángeles Agrela, Valentín Albardíaz, Waldo Balart, Miguel Benlloch, Rosa Brun, José Buitrago, Chema Cobo, David Costa, Jorge Dragón, Mauro Entrialgo, Carlos Galera, JGarcía, Pedro Garcíarias, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Susana Guerrero, Federico Guzmán, Jabier Herrero, Iván Izquierdo, Julio Juste, JM^a Larrondo, La Tonta el Bote, Libres para siempre, Equipo Límite, Rogelio López Cuenca, Miguel Ángel Martín, Javier Navarro, Luis Navarro, Nina Nolte, Eugenio Ocaña, Jesús Palomino, Valentín Pedrosa, Joaquín Peña-Toro, Perreraro, José Piñar, Paco Pomet, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Irene Sánchez, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Leonor Solans, Mar Solís, Gonzalo Tena, Santiago Torralba, Juan Vida, Christian Walter, Lucía Walter, Santiago Ydáñez, Simon Zabell, Jesús Zurita.



2.6 A cuatro manos. Christian M. Walter, Taller de Serigrafía.

Sala Gran Capitán del Ayuntamiento de Granada.

Del 22 de septiembre al 6 de noviembre de 2022.

El Taller de Christian Walter ha aportado una superación de los límites habituales de la serigrafía con un tratamiento creativo de las técnicas de estampado. Han colaborado desde 1986 con algunos de los mejores artistas contemporáneos creando excelentes estampas *a cuatro manos*.

La última exposición de *Christian Walter, Taller de Serigrafía* en Granada fue en 2013: *Tinta Plana*, en la Casa Molino Ángel Ganivet.

Desde entonces, el trabajo del Taller y su maestría han sido distinguidos con múltiples galardones en España y Europa: seis medallas FESPA internacional han confirmado su sobresaliente práctica profesional. Durante más treinta y cinco años, el Taller de Serigrafía formado por Christian M. Walter y Loli Rodríguez acumula siete premios FESPA internacionales si sumamos el que ya obtuvieron en 2002: dos Medallas de Bronce, dos Medallas de Plata y dos Medallas de Oro.

Los reconocimientos más recientes han sido en el año 2020: el Taller recibe la Medalla de Oro de los FESPA-AWARDS y, junto a ella, el Premio a la Mejor Pieza del año para NYC de Sergio García.

Esto significa que la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía (FESPA) les concede el que es, sin duda, el mayor galardón internacional otorgado por los expertos mundiales del sector. No se puede aspirar a más: Walter es laureado en la categoría absoluta como el mejor experto mundial del año 2020.

En el ámbito nacional, se suman a su palmarés seis Premios Ramón Sayans de FESPA-España en el periodo 2016-2021; y en Granada, la Medalla al Mérito de la Real Academia de Bellas Artes 2016.

Estos reconocimientos, que han llegado en un momento de madurez, vienen a reconocer la excelencia en la impresión y confirman la creatividad singular del Taller. Dos medallas confirmaron en 2016 la excelencia practicada durante treinta años por el Taller de Serigrafía de Christian M. Walter y Loli Rodríguez. Sendos reconocimientos vienen desde dos ámbitos distintos y complementarios para confirmar la singularidad del Taller de las Vegas del Genil.

2.6.1 El medallero se amplía desde 2016

Cronológicamente: en marzo del año 2016, en Amsterdam, la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía (FESPA) concede al Taller la Medalla de Oro en su categoría de Impresión Artística (Original Serigraph & Fine Art). Es, sin duda, el mayor galardón internacional otorgado por los expertos mundiales del sector. No se puede aspirar a más: Walter es laureado en la categoría más delicada como el mejor experto mundial del año.

Y, sin embargo, el Taller de Christian Walter lo volvió a hacer en 2017 con un Bronce en Hamburgo, donde fueron invitados por la organización para mostrar su trabajo en la feria que se celebra de modo paralelo a los premios.

El lema de aquella convocatoria fue: «Reconocimiento a la excelencia en la impresión - Recompensando la creatividad». Dos conceptos, excelencia y creatividad, que pueden considerarse fijados en el dintel de entrada a la nave de Belicena.

La segunda medalla del año 2016 llegó en octubre. Se entregó en Granada, en el Auditorio Manuel de Falla. La Real Academia de Bellas Artes de su ciudad concedía a *Christian Walter, Taller de Serigrafía* la Medalla al Mérito, reconociendo su «testimonio sobresaliente en la promoción, difusión, investigación, desarrollo y defensa de las Bellas Artes». Walter declararí­a en el solemne acto de entrega. «Este galardón me reafirma en mi decisión de instalarme en esta ciudad y que ese trabajo que hacemos con rigor y dedicación sale fuera».

Por un lado los expertos internacionales y, por otro, sus conciudadanos (representados por la institución académica) se alinean para afirmar rotundamente que la labor desarrollada en el Taller de Walter y Rodríguez merece el mayor reconocimiento. Una opinión compartida, desde hace tiempo, por todos los artistas que han pasado por las pantallas del Taller. Los premios vienen a confirmar, para círculos más alejados, lo que es una opinión consolidada entre quienes conocen sus estampaciones.

Si la Academia de Bellas Artes premia toda una trayectoria, en los premios FESPA este recorrido se concreta en una pieza presentada a concurso. Los trabajos que han llevado al Taller de Christian Walter al podio han llegado firmados por Paco Pomet, Sebas Velasco y Sergio García.

La exposición recoge la obra reciente, nunca expuesta antes en Granada. Especialmente de los autores con los que el Taller ha obtenido estos premios

(Además de una Plata con Sebas Velasco): Paco Pomet y Sergio García Sánchez. Se muestran tanto los trabajos premiados como la totalidad de los producidos en los últimos ocho años con estos artistas. En el caso de Pomet, además de Rojo (Oro en 2016), destacan *Había una vez* (Bronce 2017) y *Los dibujantes* (Bronce 2018). Por parte de Sergio Garacía, hay que subrayar el conjunto de 12 estampas del Libro de artista *NYC*, doble ganador en 2020 con el FESPA de ORO y el premio absoluto a la mejor serigrafía del año entre todas las categorías. Como circunstancia felizmente añadida, Sergio García ha sido ganador en 2022 del Premio Nacional de Ilustración, concedido por el Ministerio de Cultura y Deporte.

2.6.2 El caso de Paco Pomet

El caso de Paco Pomet puede resumir bien las dinámicas del Taller. La relación con Pomet comienza por invitación de Walter y Rodríguez en 2013. Uno de los aciertos del Taller ha estado, desde su arranque, en no limitarse a ser estampadores sino constituirse, también, en editores. Esto les permite trabajar con artistas que consideran atractivos y ser independientes en la selección de su fondo de estampas. *Nótt* (2013) fue esta primera pieza y, hasta aquel momento, Pomet solo había tenido un anterior contacto con la serigrafía profesional. De hecho, se realizó la tirada de esta pieza después de semanas de intentos fallidos con otra imagen que, finalmente, no vería la luz. Pomet necesitó experimentar, guiado por Walter, hasta encontrar su lugar en la técnica serigráfica.

La obra se produjo como una de las novedades que incluiría *Tinta Plana* (ya discutida más arriba). En la colectiva participaron treinta autores y cuarenta piezas describiendo la producción del Taller: junto a las estampas imprescindibles que forman el núcleo más conocido de su archivo, Walter tiene la costumbre de incluir piezas expresamente estampadas para cada cita concreta y *Nótt* (2013) era uno de esos estrenos al tiempo que sumaba a un nuevo artista para la serigrafía.

Nótt es una estampa de formato medio (38 x 50 cm) de la que se tiraron cuarenta ejemplares. Autor y serígrafo necesitaron un periodo de adaptación para encontrar un modo de hacer con el que ambos se sintieran cómodos. Para Walter es fundamental que el pintor se reconozca en la estampa y, para eso, busca las soluciones técnicas adecuadas a cada poética.

Al primer acercamiento de Pomet con *Nótt*, le sigue un año más tarde *Internacional*. La pieza original está basada en una imagen contemporánea en color (no es una fotografía histórica de archivo en blanco y negro, como ocurre generalmente en Pomet) a la que se ha insertado un personaje del programa infantil Barrio Sésamo. No puede existir mayor contraste entre los milicianos africanos apretados sobre el vehículo y la figura blanda, peluda e inconsciente del *muppet*. La situación crea una mueca congelada. Su edición supone un salto importante para el Taller. De nuevo, una obra producida por *Christian M. Walter Edición* por acuerdo con el autor pero con el desarrollo de una nueva dimensión técnica.

Encontramos una primera dificultad: los múltiples matices de esos colores sucios, desaturados y complejos. Walter debe hacer una separación de colores minuciosa, tener previstas tintas semiopacas y otras transparentes que se combinen con colores sólidos y conseguir un resultado unitario. La habilidad necesaria con las pantallas se eleva y la densidad de sus hilos se hace máxima. La precisión de este grano tan fino demanda un soporte que no se dilate al caer sobre él las tintas húmedas y se usa, como solución extraordinaria, un grueso papel cartón para serigrafía. El resultado es muy parecido al de una fina tablilla con una presencia muy contundente.

Hay una segunda dificultad: la textura del cuadro de referencia. La imagen fotográfica, que ha sido encarnada en pintura por el artista, debe volver ahora al soporte sin relieve de la tinta serigráfica. Traducir las piezas pictóricas de Pomet a la serigrafía chocaba con su indudable presencia matérica. El pintor

aplica un óleo espeso, untuoso y con evidente empaste que separa su trabajo del origen iconográfico del mismo. Como hemos visto, el inicio de estos cuadros está en imágenes bidimensionales sin textura física y, casi siempre, monocromas.

Pomet, al pasarlas al lienzo, exalta su condición de pintura, resuelve las cuestiones de la figuración de modo expeditivo y juega a mover la pintura con soltura en las áreas que no son fundamentales para la construcción de la imagen. Como norma, el óleo llega al lienzo a medio mezclar, contaminado de restos de colores distintos o con un valor lumínico que no es homogéneo. Estos veteados fragmentan la mancha en microsurcos que provocan una textura visual muy rica pero compleja de serigrafar.

A este tratamiento se añade el volumen inherente al óleo que, al ser aplicado con las herramientas (espátulas, brochas), produce rebabas que tienen su propio brillo y arrojan sombra sobre la superficie del lienzo: una sombra y brillo que pertenecen a la presencia física de la pintura pero que participan de la imagen final de la obra. Digamos en este punto que, la de Pomet, es una figuración matérica.

La tirada de 60 ejemplares de *Internacional* resuelve con maestría estos retos gracias a una precisión extrema de la técnica pero, sin duda, gracias a una altísima sensibilidad de Christian Walter al analizar el original del que se nutre la pieza.

A finales del verano de 2015 Paco Pomet formará parte de Dismaland, el parque distópico creado por el esquivo artista Banksy. Actuando como comisario, Banksy invitó a sumarse a su gran instalación temática a 58 nombres internacionales como Jenny Holzer o Damien Hirst. Pomet participó con ocho cuadros, siendo el óleo *Internacional* uno de ellos. El proyecto resultó un éxito con atención mundial y la edición serigráfica se agotó en pocos días, fundamentalmente con compradores internacionales.

Animados por esta recepción y con una demanda insistente, el Taller edita antes de que termine 2015 otra de las piezas participantes en Dismaland: *Rojo* sobre un soporte semirígido como en la anterior ocasión (en esta caso, cartulina *Crescent*) por idénticos motivos.

Encontramos una imagen muy propia del universo de Pomet, con las dificultades serigráficas comentadas: A, la imagen ha tenido una alta iconicidad (proviene de una foto) pero ha sido transformada en golpes de pintura; B, la predominancia monocroma no es, sin embargo, acromática: un velo sutil contamina todos los grises con un viraje coloreado (algo más evidente y muy habitual en otras piezas de Pomet); C, para recomponer en la stampa los arrastres impuros del óleo y su grosor se requieren manchas muy mestizas: todo lo contrario a la tinta plana que enunciaba, para negarla, el título de la exposición de 2013. Y, en este caso, algo más: D, la necesidad de un rojo sangriento saturado y espeso sobre una base luminosa que lo resaltase como protagonista de la pieza.

El esfuerzo e investigación desarrollado en *Rojo* mereció la medalla de la FESPA 2016 para Serigrafía Artística, como se dice más arriba. En su fallo, el jurado resaltó «el profundo entendimiento de la serigrafía y la magistral técnica de separación de colores».

Paco Pomet ha impulsado al Taller en una dirección que no estaba prevista; pero así han sido los avances de Walter en la superación de nuevas fronteras serigráficas: a requerimiento de artistas como Julio Juste, Soledad Sevilla o José Guerrero, ha desarrollado las condiciones técnicas necesarias para que lo material no coartase la poética. En una entrevista publicada en el Diario Vasco en febrero de 2016, Walter desmiente la rigidez indomable de la técnica serigráfica: «el buen impresor debe conocerla en toda su esencia para ponerla al servicio del artista».

El siguiente reto fue superado con *Había una vez/ Once Upon a Time* de 2016.

Con características similares a *Rojo*, el color protagonista es un azul radiactivo que precisa de todo el ingenio serigráfico para su efecto.

El claroscuro se ha filtrado en casi toda la superficie para apagarlo, eliminando las luces medio-altas en una escena que sería, en origen, evidentemente luminosa (niños jugando en la playa). El viraje de esta pieza sí se hace evidente hacia ocres y se ha reservado el foco para un objeto que no vemos; el resplandor en las pieles casi metálicas consigue el resultado de una pintura de tipo reflectante sin serlo.

Resulta muy necesaria una técnica depurada para una estampa tan reverberante como esta. Sin embargo, el factor que más determina su éxito es la creatividad: para desarrollar nuevos comportamientos técnicos que flexibilicen las posibilidades de la serigrafía y creatividad para ponerse en la piel del pintor con el que se trabaja y re-crear la atmósfera de la obra.

Galardonada con un Bronce FESPA 2017 en Hamburgo, obtuvo previamente galardón en FESPA España: ganó la II edición de los Premios Ramón Sayans en la categoría Absoluta y de Serigrafía. Un año más tarde, Los dibujantes ganaría el Bronce de FESPA en Berlín.

La relación que hemos descrito del Taller de Serigrafía de Christian Walter con el pintor Paco Pomet en los últimos años, resume su forma de entender la industria cultural: producen artistas que valoran, difunden su trabajo con exposiciones plurales y poliédricas, amplían las posibilidades del lenguaje, investigan constantemente para solucionar retos gráficos y mantienen un nivel de autoexigencia técnica que solo admite la excelencia.

2.6.3 Innovación técnica y preocupación medioambiental

El Taller tiene también una faceta de innovación técnica y preocupación medioambiental, que le ha llevado a producir sus serigrafías con tintas al agua no contaminantes. Este material ha supuesto una completa renovación del

modo de trabajo y una adaptación a una producción más limpia. La exposición muestra ejemplos de las piezas que supusieron ese viraje como *Montaña Mágica* (2013) de Soledad Sevilla, quien ha recibido, recientemente, el Premio Velázquez de Artes Plásticas y el doctorado Honoris Causa por la UGR, ambos en 2020.

Pueden verse estampas de gran formato que experimentan con las técnicas serigráficas como *Pozo de San Vicente - Linares* (2020) de Antonio Alcaraz, conjunto mural de estampas premiado con el Ramón Sayans 2021 de Fespa España; u otras piezas murales que hibridan la serigrafía con la impresión digital, como es la serie de 7 piezas *Filo Rosso* (2022) de Elo Vega.

A los galardones anteriores hay que sumar, el I Premio del Concurso Internacional de grabado de Castilla-La Mancha que Antonio Alcaraz ha ganado con la monumental pieza nombrada: *Pozo de San Vicente - Linares* (2020). Una compleja pieza que superpone dos tipos de papel diferentes. La misma imagen se multiplica físicamente al estar estampada en la base y también en un papel translúcido que flota reverberando la imagen. El papel que cubre la imagen cae como una piel que hace leve la imagen el referente áspero de la ruina industrial. El color está restringido y la figuración tiene un enfoque documental. Sin embargo, la duplicidad simétrica que permite la reproducción serigráfica y la opalescencia de velo del papel, envuelven la escena con expresiva monumentalidad.

Se suman piezas recientes como el libro de autor *Ella* (2022) de Carmelo Trenado con ocho estampaciones o el proyecto *Los días con Pessoa* (2022) de Soledad Sevilla que cuenta con dos piezas. Podrá verse algo inédito: el proceso de estampado de la sucesivas tintas de *Los días con Pessoa I*.

Estarán presentes autores con los que el Taller ha venido trabajando regularmente como Valentín Albardíaz, Rosa Brun, Julio Juste, Miguel Rodríguez-Acosta o Jesús Palomino

Como es habitual en las exposiciones del Taller, *A cuatro manos* celebrará visitas comentadas con la participación del serígrafo, Christian M. Walter. En ocasiones especiales se realizará una demostración técnica mediante una mesa de estampación portátil. Los asistentes podrán comprender con mayor claridad cuál es el procedimiento por el que se han serigrafiado las piezas presentes en la exposición.

La exposición llega acompañada de una campaña de difusión extraordinaria que saca las estampas a la calle: el cartel anunciador de la colectiva tiene cinco versiones diferentes para las que se han elegido cinco serigrafías. Estarán distribuidas por el mobiliario urbano de toda la ciudad, invitando a ver en la sala de Gran Capitán las piezas originales: de Frederic Amat, que llama a la ciudad desde su estampa *Granada!* (1990); de Ángeles Agrela podrá verse *La elegida* (2006); de Paco Pomet *Rojo* (2015), estampa premiada con un FESPA Oro que nos hace reflexionar sobre el incendio reciente en Los Guájares y el Valle de Lecrín; de Elo Vega *Filo Rosso* (2021) donde veremos un potente cielo rojo que anuncia tormenta sobre el clasicismo; y Soledad Sevilla cierra la serie con una de sus piezas más recientes: *Los días con Pessoa I* (2021).

2.6.4 Conclusiones de *A cuatro manos*. Christian M. Walter, Taller de Serigrafía (2022).

A partir de 2016 el Taller comienza a recibir reconocimientos internacionales a su trabajo (para los que hay un precedente en la medalla de Plata de 2002). La FESPA es la máxima autoridad en el campo de la serigrafía, tanto artística como industrial. La competición se realiza frente a grandes entidades de la impresión con un apoyo económico y tecnológico incomparable con las posibilidades de una pequeña empresa como la de Walter. Y, sin embargo, su ingenio vence a Goliat en reiteradas ocasiones. Los premios sancionan, para los colegas serigrafistas primero y para el público general más tarde, la calidad de sus estampas. Hacen visible la excelencia de un taller maduro.

2.6.5 Premios FESPA Christian M. Walter, Taller de Serigrafía.

2002 FESPA SILVER AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Madrid

Premio de Plata en la categoría Arte postal, Tarjetas de felicitación y de Navidad (esta categoría se suprimió unos años después)

Puse el pie en el aire de Antje Wichtrey

2016 FESPA GOLD AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Amsterdam

Premio de Oro en la categoría de serigrafía artística.

Rojo de Paco Pomet

2016 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2016 (II edición),

a la mejor «Impresión en Serigrafía»

Había una vez de Paco Pomet

2016 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2016 (II edición),

«Ganador Premios FESPA-España»

Había una vez de Paco Pomet

2017 FESPA BRONZE AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Hamburgo

Premio de Bronce en la categoría de serigrafía artística.

Había una vez de Paco Pomet

2017 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2017 (III edición),

a la mejor «Serigrafía artística»

Los dibujantes de Paco Pomet

2018 FESPA SILVER AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Berlín

Premio de Plata en la categoría de serigrafía artística.

Warszawa Wschodnia de Sebas Velasco

2018 FESPA BRONZE AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Berlín

Premio de Bronce en la categoría de serigrafía artística.

Los dibujantes de Paco Pomet

2019 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2019 (V edición),
a la mejor «Serigrafía artística»
NYC de Sergio García

2019 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2019 (V edición),
al «Mejor trabajo del año»
NYC de Sergio García

2020 FESPA GOLD AWARD «Serigraphs and Fine-Art» Madrid
Premio de Oro en la categoría de serigrafía artística.
NYC de Sergio García

2020 FESPA BEST IN SHOW AWARD (Screen) Madrid
al mejor trabajo entre todas las categorías
(La primera vez que premian un trabajo digital y otro de serigrafía)
NYC de Sergio García

2021 FESPA-España Premio Ramón Sayans 2021
a la mejor «Serigrafía sobre cualquier soporte de reproducción de BBAA en ediciones
limitadas»
Pozo de San Vicente - Linares de Antonio Alcaraz



3. Estudio monográfico: *Homenaje a Zóbel* (1987).

Se toma la serigrafía *Homenaje a Zóbel* (1987) como caso ejemplar de las características del Taller de Cristian Walter: su flexibilidad y captación de las poéticas pictóricas para traducirlas a la serigrafía.

Singular es un adjetivo que, paradójicamente para una obra múltiple, define con certeza la serigrafía *Homenaje a Zóbel* de José Guerrero. Por varios motivos; singular porque, para empezar, no forma parte de ninguna serie (ya sea portfolio, suite o carpeta), formato en el que se editaron buena parte de las estampas de Guerrero.

La Galería Palace decidió hacerlo así a finales de 1986 pese a que, tres años antes, había editado el portfolio *José Guerrero* (1983) como venía siendo su costumbre desde su apertura en 1982: la carpeta de cartón, reproducida entre los documentos del catálogo razonado de obra gráfica del pintor (Díaz Escudero, 2017), constaba de un frontispicio y tres serigrafías realizadas con

cuatro tintas en el taller madrileño de Ángel López. En esta nueva ocasión, la estampación se hizo en Granada en un joven taller: el iniciado por Christian M. Walter. Para el taller también resultó una pieza singular, porque era la primera realizada en colaboración con un artista tan reconocido. El resultado fue muy satisfactorio y supuso un inicio brillante para el taller, ya que había conseguido adaptar, con especial acierto, la técnica serigráfica a la expresión pictórica de Guerrero.

La estampa incorpora una pieza de *papier collé* (una variante del *collage*) que la convierte en singular dentro de la producción gráfica de Guerrero, como destaca Elena Díaz Escudero en su texto del citado catálogo razonado. Quedó patente esta singularidad por la localización privilegiada de la pieza en la exposición celebrada en la sala de la Calcografía Nacional a finales de 2017, como consecuencia de la edición de este catálogo. El *collage* mencionado añade singularidad por dos motivos adicionales: la manipulación de la pieza adherida (que estaba cortada de forma manual, no con un troquel mecánico) y el volumen que obliga a sortear con la rasqueta, que produce, indefectiblemente, algunas variaciones en la estampación.

El origen de la serigrafía que nos ocupa estaría en la experimentación de José Guerrero con papeles de diferente tipo en los primeros momentos de la etapa que Juan Antonio Ramírez denominó «neoabstracta» o de «pintura-pintura». Ramírez establece hacia 1975 su inicio y, entre 1977 y 1978, encontramos fechados una serie de veinticinco bocetos realizados sobre papel cuadriculado, todos ellos verticales. Sobre este soporte, Guerrero trabaja con gran libertad experimental las formas que vemos presentes durante esta etapa de madurez. Las grandes masas redondeadas se materializan en papel charol o papel seda, que aportarán diferentes grados de transparencia. Son papeles pegados que carecen de estampado o representaciones figurativas, por lo que estos *collages* entran dentro del subgrupo del *papier collé*: papeles que sustituyen a las manchas de pintura con su cualidad material y cromática, del mismo modo que los empleados por Matisse en su obra *Caracol* de 1953. También sabemos que

el pintor francés utilizaba papeles recortados en una fase previa a las piezas definitivas, con la misma intención y utilidad que vemos en la serie de Guerrero.

El rasgado de los papeles determina, sin duda, masas de características específicas que se traducirán en óleo sobre los lienzos: son contundentes bloques redondeados que transforman la geometría de un paralelogramo en bordes orgánicos y accidentados. Sobre varios de ellos se sitúan bandas que se cruzan. En el caso del papel charol, su rasgado puede ofrecer un ribete blanco y mate que contrasta con el color brillante de la capa superior y que separa el color puro del soporte que lo recibe: una característica que pasa aplicada a los cuadros de este momento. Sobre el papel cuadriculado, las manchas aparecen enmarcadas por líneas muy finas que simulan los límites del soporte y cumplen varias funciones: por un lado, dan una escala a las manchas que, por la confinación en las fronteras dibujadas, se convierten en monumentales; por otro lado, subrayan la organicidad de la mancha frente a la geometría de estos límites.

La serigrafía *Homenaje a Zóbel* tiene una organización de su estructura que puede encontrarse en piezas de esta serie. Una en concreto, el papel número 892 del *Catálogo razonado* de Guerrero (*Catálogo razonado*, 2017), presenta una pieza horizontal que contiene dos líneas rojas. Es amarilla, se superpone sobre un gran fondo marrón y levita en la mitad superior. Una banda similar a la descrita aparece en el cuadro de 1979 que Guerrero dedica a su mujer en su trigésimo aniversario de boda (*Catálogo razonado*, nº 959). En esta pieza, el fondo es azul oscuro y blanca la banda que lo atraviesa, como en nuestra serigrafía.

Durante el mismo año pinta el óleo sobre papel titulado *Homenaje a Fernando Zóbel*. La conexión formal, cromática, es evidente y cabe especular si la obra sobre papel es posterior al cuadro dedicado a Roxane (como indica el *Catálogo razonado* al otorgarle el nº 961) o sirvió de boceto para este. La segunda opción se refuerza por la similitud con las piezas sobre papel cuadriculado (con

una mancha central que no toca los bordes) y la inclusión de *papier collé* como residuo heredado del modo de hacer en los bocetos y aún no transformado en banda de pintura. Ambas piezas comparten el uso del óleo, y eso no sería lo habitual para una obra sobre papel, donde Guerrero usa con más frecuencia el *gouache*.

Será este papel de 1979, *Homenaje a Fernando Zóbel*, el que origine la serigrafía *Homenaje a Zóbel* ocho años más tarde, en 1987. Si nos fijamos en la banda blanca horizontal, vemos que en la pieza de 1979 el papel tiene cierto gramaje que le otorga la tersura de una cartulina. No parece rasgado, sino cortado con tijera o con cúter sin usar una regla, de modo que sus bordes son lineales pero no rectilíneos. Pese a no estar sometido a la geometría, tal vez el corte era demasiado duro y Guerrero lo invade con toques de brocha, cortos los verticales superiores y acompañando al borde los horizontales inferiores, cargados del azul de fondo. Consigue de este modo integrar la dureza del cambio de material con un *flecado* del color sobre el que se superpone la banda: la pintura simula la irregularidad del rasgado. Hay otra similitud con los bocetos sobre papel cuadriculado; la mancha azul está encerrada por líneas rojas trazadas con pincel: un instrumento redondo y más afilado que una brocha, que puede recordar a los lápices que realizan esta función sobre la cuadrícula.

El papel pintado en 1979 estuvo en la Galería Palace al poco tiempo de su apertura en 1982, depositado allí para su venta. Sin embargo, no fue adquirido por el coleccionista Francisco Escudero hasta después de la edición serigráfica. Durante este tiempo, el pintor Julio Juste insistió en el potencial que tenía la obra para ser serigrafiada, incluso manteniendo la pieza de *collage*. No es de extrañar esta inclusión heterodoxa del *papier collé* propuesta por Juste: él mismo pedirá añadidos y manipulaciones en las estampas realizadas en el taller de Walter, impulsando una especial inclinación del taller hacia la experimentación y los materiales fuera de lo común.

La estampación se encargó durante el otoño de 1986 al casi recién establecido Christian M. Walter. Taller de Serigrafía y estuvo lista para ser firmada en febrero del año siguiente durante la feria ARCO 87 en el stand de la Galería Palace. Fueron Valentín Albardíaz y Christian M. Walter los estampadores que realizaron calcos manuales de las diferentes capas superpuestas, con objeto de conseguir la vibración de la pintura. Hubo gestos que, en opinión de Guerrero y de todos los implicados, solo podían reproducirse mediante un fotolito preciso. Así sucedió con las líneas rojas sobre la pieza de *collage* y los gestos negros que la limitan a derecha e izquierda.

Walter recuerda que se trabajaron los calcos sobre un acetato superpuesto al original, con la misma dirección de los brochazos. Sin embargo, con las pantallas ya insoladas, se trabajó el bloqueador para eliminarlo parcialmente con esponjas. Este tratamiento otorga a esta estampa una singular transición suave entre las diferentes capas. Unido a esto, las tintas se emplearon con cierta transparencia y en un número abundante: por ejemplo, cuatro azules solo para la mancha central. La suma de estos ajustes técnicos consiguió que la rigidez apreciada en otras piezas serigráficas de Guerrero quedase aquí diluida, y presentase una fluida sensación pictórica. La banda adherida se estampó previamente en un papel de grano más grueso que el soporte de la estampa y fue cortada a mano. Quedaba patente el interés por mostrar con fuerza la aplicación del *collage*. Una vez pegada, se estampó el último azul, que pisaba levemente el borde del papel blanco recién fijado.

Se repetía así la intención de *flecado* que puede observarse en el papel de 1979 e, incluso, en el óleo sobre tela del mismo momento. Se añadía, por tanto, con esta última capa azul, un componente de azar al estampar sobre un volumen irregular que suma singularidad a esta pieza. Estampada siete años más tarde que su original de referencia guarda, sin embargo, vigencia. Incluso queda conectada con fuerza a los bocetos pintados en 1977-1978, ya que conserva la estrategia de trabajo a través de papeles superpuestos que sustituyen a las manchas de pintura.

3.1 Conclusiones sobre *Homenaje a Zóbel* (1987)

Contraviene toda convención que se tenga sobre la serigrafía y sus imágenes idóneas para realizar una estampa. Sin embargo, destaca entre la producción gráfica de José Guerrero y así quedó patente en la exposición de la Calcografía Nacional (2017). Walter apunta, tiempo más tarde, (Conversación I) que la potencia del color hoy sería mayor aún con las nuevas tintas al agua que emplea en su Taller.

4. Conversaciones mantenidas por videoconferencia con Christian M. Walter

Parece lógico que la mejor fuente primaria de información sobre el Taller de Serigrafía, para documentar esta tesis, sea el propio Christian M. Walter. Los textos específicos sobre el Taller se concentran en la bibliografía generada por las exposiciones realizadas (catálogos de exposición, trípticos, hojas de sala y notas de prensa), así como la hemerografía compuesta por artículos y críticas de diarios, habitualmente, generalistas. Pese a su interés, resultan un número de documentos insuficiente para reunir la memoria de estas tres décadas y media.

Con el objetivo de paliar este déficit, acordamos realizar una batería de entrevistas mantenidas desde el 19 de febrero al 7 de julio de 2021. En ellas se pretenden fijar las conversaciones informales mantenidas durante años en el Taller para que constituyan la base documental de este texto y sean fuente primaria útil para investigaciones venideras.

La pandemia reciente, si podemos atribuirle algo bueno, ha ayudado a extender el uso de la videoconferencia como herramienta de trabajo. Dado que las conversaciones se planteaban con la finalidad de ser grabadas, realizarlas por este medio ofrecía varias ventajas: dejar fijado el valioso testimonio de Christian Walter y flexibilizar el encaje de esta actividad en nuestra vida laboral. Adicionalmente, nos garantizábamos la continuidad de las conversaciones si hubiera nuevas restricciones de movilidad: el Taller se sitúa en un municipio diferente a Granada (donde reside el doctorando) y esto ya supuso la necesidad de un salvoconducto emitido por el Ayuntamiento de la ciudad cuando quisimos visitar la Sala Gran Capitán unos meses antes –noviembre de 2010– para preparar la próxima exposición del Taller *A cuatro manos*.

Para mayor claridad, se ha añadido información entre corchetes cuando había

datos sobreentendidos como el apellido de un artista cercano al Taller a quien, en el lenguaje oral, no se menciona más que por su nombre de pila: «Paco [Pomet]» o comprensibles solo dentro del contexto local «Todavía en [la calle] Mano de Hierro», «una página del [periódico] Ideal», «estampas editadas por la Caja de Ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada]». En ocasiones se traducen gestos que, durante la entrevista, dan a entender una información o concepto no verbalizado: «La idea era hacer un fondo plano y todo lo demás [encima]», «era una cosa así [señala un tamaño postal con las manos]». También para contar otros asuntos no verbales: [pausa], [risas].

Se introduce esta información entre corchetes en la primera aparición de un término en cada entrevista (para que las entrevistas puedan ser leídas de forma individual y autoconclusiva) como se haría con el desglose de unas siglas. También cuando ayudan a aclarar el sentido de la frase aunque no sea la primera aparición.

En la edición de las transcripciones, cuando no se explicita en la conversación, se ha ido aportando año de edición de las estampas o sus títulos. Los datos han sido comprobados y contrastados con el entrevistado en revisiones posteriores.

Después de la transcripción, el texto ha sido editado para eliminar las reiteraciones propias del lenguaje oral. Se ha mantenido la literalidad de la frase siempre que ha sido posible, respetando el estilo y modo de expresión del entrevistado. Cuando ha sido necesario para una mejor comprensión, se han agrupado respuestas o se ha alterado el orden de las oraciones. El texto resultante ha sido sometido a la supervisión y visto bueno del entrevistado, Christian M. Walter.

Las transcripciones contienen más de seis horas de grabación.

Conversación I con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 19 de febrero de 2021

JP-T: Me gustaría comenzar esta serie de entrevistas con la estampa *Montaña mágica* (2013) de Soledad Sevilla. Está realizada sobre un papel especialmente grueso, ¿responde este soporte al uso de numerosas tintas y el tamaño extenso de la mancha?

CMW: Así es. Más o menos la hice al mismo tiempo que *Internacional* (2014) de Paco [Pomet] con un papel de más de 400 gramos; una tirada especial de Somerset Velvet, que normalmente fabrican con 300 gramos pero este fue de 450 gramos. Con tintas al agua tienes, como dificultad añadida, que el papel se contrae y dilata mucho.

JP-T: La idea de cambiar a un soporte más rígido que se da en las piezas de Paco Pomet, ¿es posterior a esta pieza?

CMW: Pues sí, estampamos *Internacional*, apenas acabada la *Montaña mágica*. En algunas piezas, donde la clientela me lo permite, he estampado sobre cartulinas de alta calidad de 1000 gramos o 2 milímetros y allí la estabilidad dimensional del soporte es bastante mayor. *Internacional* es la primera serigrafía que editamos sobre un cartón de estas características.

JP-T: En esta pieza –*Montaña mágica* (2013)– se aprecian muchas tintas. Hay colores muy brillantes que parecen caer directamente sobre el papel mientras que, en zonas oscuras, encontramos superposición de estas tintas.

CMW: Sí, si recuerdo bien, tiene doce. Hay bastante solapamiento de las diferentes capas de color.

JP-T: Me llaman la atención los azules más brillantes.

CMW: Un mismo tono, en concreto el azul turquesa, tiene una capa más transparente en alguna zona, otra más densa y otra superpuesta de los tonos que utilicé en otras áreas. Del mismo color habría tres intensidades diferentes.

JP-T: ¿A partir de qué imagen trabajaste esta pieza?, ¿cómo fue el proceso hasta la estampa definitiva?

CMW: La estampa parte de una imagen de Soledad Sevilla. En el aspecto lineal -la trama que compone la imagen- es una reproducción. Sin embargo, en el aspecto del color no es estrictamente así. Se asemeja al original pero también se ha jugado con las posibilidades y las leyes que puede haber en el proceso serigráfico.

Creo que hicimos dos o tres rondas para llegar al resultado definitivo y luego, al final, se sacaron dos versiones diferentes. Hubo una pequeña tirada (como mucho diez ejemplares) que salió con variante de color.

JP-T: *Montaña mágica* (2013) emplea el color de modo brillante y saturado. Contrasta, por ejemplo, con su reciente exposición *Nuevas lejanías* (2020) en La Madraza donde emplea una paleta más oscura.

CMW: Sí, el color aquí es muy limpio; algo que yo he visto muy poco en su pintura. Por ejemplo: algún tiempo después hemos estampado para Baobab –una ONG de

Granada– una obra suya [*Lágrimas* (2016)] con unas seis tintas que solo emplea blancos, grises y negros.

JP-T: En 1988 se estampan en vuestro Taller tres piezas de Soledad Sevilla tituladas *La Alhambra* (1988). Dado que pertenecen a una fecha muy anterior, difieren estéticamente y, tal vez, ¿también en su proceso de producción?

CMW: En aquel momento Soledad vino al Taller para elaborar los fotolitos a mano. Los dibujó sobre película transparente, haciendo diapositivas a mano, en positivo y a escala. En lo sucesivo llamaré fotolitos a estas diapositivas, que se pueden hacer de forma manual, fotomecánica o digital. Sirven luego como matrices para copiar el dibujo a la pantalla. Uno por uno pasamos los fotolitos a las pantallas. Ahí ya entra un proceso más técnico que termina, de nuevo, cooperando con la artista; probando y experimentando para acordar los colores.

JP-T: Pese a las diferencias, tienen en común unas tintas transparentes y otras más opacas que se iban trenzando, mezclando.

CMW: La superposición de colores transparentes siempre es el doble más uno. Rápidamente crece de forma exponencial la cantidad de colores que se producen con cada capa. Creo que es eso es algo que siempre me ha gustado. He experimentado con eso desde que empecé; cuanto más tiempo llevas, más vas sabiendo, ¿no?

JP-T: Sin duda, el desarrollo de vuestro Taller así lo corrobora.

CMW: Apunto algo más. En el 2008 hicimos nuestro cambio a tintas al agua, unas pinturas acrílicas [Lascaux] para el uso de artistas (ya que tienen una pigmentación muy superior a una tinta industrial de serigrafía).

Ese cambio lo hicimos, sobre todo, como una medida medioambiental. A partir de 2010 es cuando, a raíz de los trabajos para la Alhambra –las reproducciones de

grabados de T.H.S. Bucknall Estcourt– me doy cuenta de la definición que me permiten estas tintas. Durante esta transición estampamos trabajos para Mohamed Melehi (*S/T*, 2010), llenos de color, o piezas de José Hernández Quero (*Granada*, 2010) y Amesa (*La luz camina por el Mediterráneo*, 2011) para la Caja de ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada].

Con las estampas de estos artistas estuve desarrollando el proceso con el que iba a trabajar en un futuro al usar estas nuevas tintas. Un nuevo medio que, de pronto, tenía en mis manos. Cuando doy por concluida esta fase, coincide en el tiempo que tengo estas dos obras sobre la mesa: por un lado Soledad [Sevilla] con esta obra [*Montaña mágica* (2013)] y por otro *Internacional* (2014) de Paco [Pomet].

Me decía: «has llegado a una conclusión definitiva y cierras un proceso de desarrollo». Luego no ha sido del todo así porque, al poder comprarme un mejor ordenador, después hicimos *Rojo* (2015) que ha dado un salto de calidad. Pero el proceso en sí quedó cerrado con estos dos trabajos [*Montaña mágica* (2013) e *Internacional* (2014)].

JP-T: Se puede ver claramente el brillo y potencia cromática de las tintas de *Montaña mágica* (2013) en comparación con las piezas de *La Alhambra* (carpeta de tres serigrafías) de 1988.

CMW: También es cierto que están mezclados de otro modo los tonos: en *Montaña mágica* no hay mezclas con negro y los pigmentos de las tintas son de mayor calidad que los de las tintas industriales. Lo mismo pasa con la de [José] Guerrero [*Homenaje a Zóbel* (1987)] si la hubiera podido hacer con las tintas que he usado para Rosa Brun [*Red y Estela* (2013)]; ese Guerrero habría salido aún con más fuerza.

JP-T: Hubo después otra pieza, *En ruinas* (1993), sobre el Castillo de Vélez Blanco que, al estar retroiluminada, incluye un papel especial que pudiera transparentarse.

CMW: Nosotros fuimos a Vélez Blanco en el año noventa y dos a ver la instalación de Soledad cuando se produjo. Allí surge de la idea. A la inauguración acudió todo el pueblo; se emocionó mucha gente. Fue un evento bastante peculiar y tenía mucha magia.

En esta serigrafía [*En ruinas* (1993)], en la medida que se pudo hacer, recreamos algo de eso: si tienes el papel en plano con luz reflejada, aparece la imagen entre neblinas y apenas elevándose. En el momento que haya una luz proyectada desde atrás, la tinta se ilumina y toda la imagen emerge. Eso se debe a que está estampada en la parte trasera de un papel japonés a la manera de un anuncio luminoso; como una caja de luz. Es el proceso al revés de como se hace normalmente.

JP-T: Es una elaboración muy singular que hace que la serigrafía se convierta en una instalación: es necesario añadir una luz y establecer un espacio. Alguna vez la hemos expuesto de este modo.

CMW: Según cómo te guste. Yo la tengo colgada con la imagen en neblina y me gusta así. Mi madre en Alemania, donde hay mucha luz con nubes, la tenía en su ventana. Era muy curioso verlo así: según estaba el cielo, cambiaban los colores. También la he visto instalada con una iluminación artificial, con un pequeño punto de luz.

JP-T: El Taller ha participado en otra instalación de Soledad Sevilla: *Tempus Fugit* (1998), estampando unas mariposas cuyas características físicas fueron técnicamente muy complejas, ¿cómo fue el proceso?

CMW: Si bien recuerdo, en el noventa y ocho sin contar con internet, aquello eran muchas llamadas telefónicas para preguntar y preguntar por muestras. Había que buscar los materiales adecuados. Soledad nos dijo lo que quería conseguir y nos trajo una imagen de una mariposa azul (la *Morpho* azul, creo). Tenía muy claro como tenía que acabar. El material debía poder montarse sobre mecanismos de reloj; para

eso debía tener cierta estabilidad y también cierta viveza.

Nos pusimos a buscar. Para el soporte encontramos unas hojas de PVC. Nos decidimos por un cierto grosor tras probarlas en la mano: al ver cómo suenan, cómo reaccionan, cómo se doblan, cómo tiemblan al tener un pequeño movimiento. Decidimos que ese podía ser el soporte adecuado.

Lo siguiente fue buscar la tinta. Al final dimos con una tinta epoxi de dos componentes –para imprimir sobre metal, normalmente–. Era metalizada e iridiscente con partículas de metal extragruesas, comparadas con lo que son las tintas de metal habituales. Esto, mezclado con unos tonos turquesas y verdes muy luminosos, daba un tono reflectante casi como el de la mariposa real. Lo acabamos con tintas mate vinílicas normales. Luego se troqueló.

JP-T: Todo un proceso para conseguir las piezas acordes a las necesidades de la artista: con movimiento, brillo e, incluso, cierto sonido.

CMW: Tú lo has estado viendo, creo: ¿has sentido el sonido? Sonaba un poco a insecto, aparte del tictac de los relojes.

JP-T: Había muchas características que conseguir y creo que el resultado fue muy acertado.

CMW: ¿Qué es un taller de serigrafía? Debe ser capaz de asesorar a la artista, ¿no? Estuvimos muy contentos con este trabajo. Fueron mil quinientas mariposas en la primera edición, que se expuso [bajo el título *El tiempo vuela*] en la Galería Soledad Lorenzo (Madrid, 1998) y en La Madraza, aquí en Granada (1999). Luego se expuso en la Bienal de Pontevedra [2010] y, como Soledad la necesitaba a la vez, hicimos otra versión de dos mil quinientas para una exposición en el Iberia Art Center de Pekín [2010].

JP-T: En vuestra colaboración con Soledad Sevilla se muestra la versatilidad del Taller al ofrecer soluciones distintas frente a las necesidades de cada pieza.

CMW: He tenido la suerte de encontrarme con artistas que me han pedido hacer cosas muy diferentes. El primero que me pidió que integrase una impresión digital pegada ha sido Julio Juste con sus *papier collé* en las estampaciones. También los arquitectos que he encontrado. Bueno, he tenido la suerte de tener una clientela que me reta y me pone frente a cosas curiosas activando mi inventiva.

JP-T: Hay una pieza producida para la Galería Sandunga, *Ola nueve* (1997) donde encuentro paralelismo con la bruma de la hablas al tratar la pieza de Vélez Blanco.

CMW: En ese caso solo fueron dos o tres tintas, la *brumosidad* está en el trazo del carboncillo por una parte y en la textura del papel por otra. Lleva uno muy grueso hecho a mano de Eskulan, cien por cien algodón y realizado con bandeja.

JP-T: En todo caso, en pocas ocasiones hay tiradas convencionales para la obra de Soledad Sevilla.

CMW: Tal vez una grande, azul con unas hojas lacadas en rojo [*Libri* (1999)] editada para Zocalo libros [hoy en día Azeta], la distribuidora de libros de Armilla. Era una imagen de las que estuvo haciendo durante un tiempo de esas preciosas con un muro lleno de hojas. Pero, no reducida para reproducir como si fuera un extracto, sino a tamaño natural con las hojas una a una con su pincelada. Mide 110 x 79 cm.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 19 de febrero de 2021

Conversación II con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 10 de marzo de 2021

JP-T: La estampa *Granada!* (1990) de Frederic Amat siempre me ha llamado la atención por su contundencia. ¿Recuerdas cómo fue el proceso de trabajo con Frederic Amat?

CMW: Fue una sesión de estas que difícilmente se olvidan. Creo recordar que me había llegado con anterioridad el boceto y preparamos una serie de elementos que había en la imagen. Eran dibujos muy claros sobre fondo blanco; por tanto era fácil hacer unos fotolitos fotomecánicos que recogieron exactamente los trazos que hacían falta. En esa estampa hay un grafismo muy remarcado en negro y hay algún elemento como un ojo en blanco y rojo.

Para todos estos elementos se prepararon pantallas adecuadas. Los puntos venían en capas de pintura muy gruesa, así que se hicieron con pantallas de cuarenta o treinta hilos para que marcasen muy bien sobre lo que había debajo en la imagen y no se diera ninguna transparencia. Que nos diera la sensación de volumen al tocarlo: como si hubiera caído una gota.

Esos elementos había que tenerlos preparados para cuando llegase Frederic, que llegaba prácticamente para inaugurar la exposición [pausa]. Recuerdo que llegó el día anterior y empezamos a trabajar por la mañana.

Había que aplicar un fondo ocre, luego el grafismo, después una especie de flor azul en un turquesa semitransparente –para que modificara el negro a un tono verdoso-azulado– y lo que yo interpreto como un ojo muy incisivo: esa mancha roja, blanca y negra.

La idea era hacer un fondo plano y todo lo demás [encima]. Probamos todo el día: primero con los fondos. Había una serie de papeles allí. Hubo una cosa que lo hizo tan memorable: habíamos empezado temprano, por la mañana, y estuvimos trabajando hasta las tres y media. Loli [Rodríguez, cónyuge y socia de Christian Walter] estaba aquí también y le dijimos a Frederic algo como: «habrá que ir en busca de sólidos, hay que comer algo».

Frederic, entonces, dijo que no, que eso no podía ser. «Yo tengo que inaugurar mañana y ahora no podemos irnos a holgazanear de bares y comer por ahí».

Frederic desapareció y después de un rato llegó con una bandeja llena de tapas y bebidas. Nos había traído todo al Taller para que no tuviéramos que dejar la tarea durante mucho rato.

JP-T: ¿En qué taller estabais en ese momento?

CMW: Todavía en [la calle] Mano de Hierro.

JP-T: Frederic Amat debió quedarse muy contento, como se puede leer en la dedicatoria que os dejó escrita (*A Christian y Loli / Cariñoso recuerdo de colaboración / X-1990*)...

CMW: Sí, fue muy curioso. Trabajamos hasta tarde y, al día siguiente, la decisión vino cuando Frederic dijo que la prueba más bonita era una que, en realidad, estaba fallida. El fondo de esta prueba había sido entintado e impreso dos veces y, en una de ellas, la rasqueta se quedó sin tinta. En la imagen se generó una serpentina, separando dos campos de ocre de diferente intensidad.

Tuvimos que reinventar el fondo que iba a ser la base; hacerlo rápido por la mañana con dos capas de un ocre muy transparente. Es la misma tinta en las dos capas, la segunda de ellas reproduciendo el «fallo». Aplicamos todas las demás tintas y, al final de la tarde con cierto retraso, llevamos la prueba BAT a la inauguración prácticamente húmeda para presentarla en la exposición.

JP-T: Es cierto, he escuchado cómo Eduardo Quesada recuerda la llegada de la estampa: Frederic Amat venía muy emocionado porque estaba muy contento. Pidió disculpas por llegar un poco tarde pero satisfecho con una estampa fantástica. ¿El papel está coloreado o es una base blanca?

CMW: Es un Super Alfa que lleva dos capas de un ocre muy transparente. La segunda capa es la misma tinta que, por la transparencia, produce este efecto del que te hablé antes.

JP-T: Me parece muy interesante que fuera un trabajo muy intenso en el Taller de los estampadores (Loli y tú, Christian) junto con el artista. Al estampar, fuisteis modificando sobre la marcha. ¿Él traía bocetos sobre papel?, ¿recuerdas si eran pequeños, como de una libreta?

CMW: Lo que él traía definido en blanco y negro eran los grafismos, del mismo tamaño que la estampa. Al ser unos dibujos negros sobre blanco, se hicieron unos fotolitos con cámara reprográfica. La forma de la fuente era una composición con recortes de papel opaco que se insolaron directamente; los puntos fueron pintados a mano sobre acetato.

JP-T: Me gustaría mostrarte unos papeles de una pequeña libreta del año 1979 sobre la Alhambra, donde aparece una fuente similar a la serigrafía... ¿se parecían sus papeles a estos?

CMW: No, porque a mí me llegó el dibujo (la fuente) ya en su tamaño. Al ver esto yo

diría que retoma una idea pero la ejecuta en una escala mayor, con un movimiento tan amplio... creo que está hecho con holgura. En un formato pequeño esto no te sale.

JP-T: Claro, me parece una posible referencia por la forma azul, sumada a la presencia de líneas. No obstante la serigrafía se diferencia al estar hecha con pincel, con *dripping* de pintura.. como Amat trabaja. Me parece interesante el proceso: que la estampa se hiciera a partir de unos bocetos de inicio que se fueran modificando. La transparencia de la tinta verde es muy bonita, ¿se hicieron diferentes pruebas?

CMW: Seguramente. En ese caso cuenta mucho qué apariencia debe tener [pausa], sobre el ocre debió de aparecer como un color contundente y limpio, sin embargo sobre el negro se ve transparente. Por lo general, la serigrafía se aprecia por la opacidad e impacto de cada capa de color, no obstante esas transparencias me interesaron desde muy temprano.

JP-T: Sin embargo me parece interesante que en muchas de tus serigrafías te hayas saltado la técnica y esta transparencia haya generado gran parte de tu acierto.

CMW: Hay gente que la usa, la herramienta está ahí; Michel Caza lo explica en sus libros (como su manual *Técnicas de serigrafía*, 2ª edición de 1978) y cómo se multiplican los colores pero, simplemente, no es lo más usual.

[En este caso] Si tú una tinta tan luminosa, que te funciona como color propiamente dicho, la pones transparente del todo se mezcla con el naranja del fondo. Así que tienes que dar una capa lo suficientemente gruesa para que el color mande.

Además, se ha reforzado con blanco para que sea una apariencia lechosa y eso refuerza el color de una manera muy bonita sobre el negro y lo convierte en un tono azulado bien diferente.

JP-T: Hay un uso de pocas tintas con un aprovechamiento muy rico, en mi opinión (imagino que había que ajustarse al presupuesto). Aparecen seis pantallas, ¿no?: dos ocres, el negro, un azul verdoso, el rojo y el blanco.

CMW: Aún hubo que usar una séptima pantalla con negro, porque había que colocar, de forma independiente, la pupila del ojito. En aquel tiempo siempre había limitaciones presupuestarias.

JP-T: ¿Esta serigrafía fue la tercera con la Galería Palace? La primera fue de José Guerrero (1987), la segunda es de Soledad Sevilla (el tríptico de *La Alhambra* en 1988) y esta de Amat en 1990.

CMW: No sé de cuándo es la de Julio Juste, una pieza que tenía que ver con Prince.

JP-T: *Música celestial* (1989), ¿tal vez? Sí, veo que es previa al trabajo de Frederic Amat.

CMW: Sí, es muy posible. Ya antes hicimos otra con Julio donde aparecía una plaza de toros que no era para la galería, aunque la enseñó allí. Fue una edición personal suya [*Brandy brindis* (1987)].

JP-T: Sobre Julio Juste tendremos una conversación aparte. No obstante, entiendo que en la relación con la Galería Palace, Julio fue una persona importante

CMW: Sin duda alguna. Julio Juste, Valentín Albardíaz, Eduardo Quesada y José María Rueda de [la Galería] Palace: fue una suerte coincidir con ellos en aquellos momentos. Hasta entonces yo no conocía la Galería Palace, que había abierto unos cuatro años antes.

Antes de abrir nuestro propio taller, a finales de 1986, yo había colaborado unos meses en el taller de Francisco Morales «Frasco» en la Galería Laguada. Fueros unos

meses durante los años 1984 y 1985. En este tiempo más o menos, y por un amigo en común, conocí a José Manuel González Guerrero. Suya fue la primera estampa que hicimos en nuestro nuevo taller. José Manuel tuvo una exposición en Palace a principios de 1987, así que lo invitamos a realizar una estampa a fin de poder mostrarla allí. Fue esta estampa [*Jarrón con flor*, (1986)] la que nos puso en contacto con todo el entorno de esta galería.

Fue después cuando sacamos cuatro serigrafías de autopromoción [1987] con Eva-Maria Herbold, una pintora alemana que por aquel entonces residía en Granada y con quien haríamos unas veinte serigrafías durante los primeros años; con Julio Juste; con Valentín (Albardíaz) –que nos presentó a Julio y Julio dijo que sí, que le parecía bien participar en eso– y con Luis Costillo. Hicimos esas cuatro estampas y aquello le gustó a Julio: que las cuatro tuvieran aspecto diferente... se veía una paleta de posibilidades, digo yo. Supongo que eso fue: «ya tenemos serigrafista en Granada con el que, al menos, se puede probar» y no tenemos que ir a Madrid.

JP-T: ¿Con quién estampaban normalmente en Madrid?

CMW: Uy, ¿cómo se llamaba? No me acuerdo pero eso viene en las carpetas de Palace. Puede ser Ángel López [efectivamente, el Taller de Ángel López].

JP-T: Por tanto, hiciste Guerrero, Sevilla, Amat y Juste para Palace.

CMW: Bueno, una de las primeras también fue *Granada, fuente de las delicias* (1989) de Pedro Garcíarias.

JP-T: En el listado de [la Galería] Palace la primera que aparece es la [carpeta (1988)] de Soledad Sevilla. Seguida de *Granada!* (1990) de Frederic Amat. Justo después aparece *Granada, fuente de las delicias* (1989). Posteriormente, *Homenaje a Zóbel* (1987), seguida de *Música celestial* (1989). Hay una carpeta, anterior a todo esto, con tres piezas de Valentín [Albardíaz] pero esa no es vuestra, ¿verdad?

CMW: No, no. Eso no coincide, Loli está justo recopilando todos esos datos.

JP-T: Me parece una gran ayuda. Porque... ¿de Gonzalo Tena no sacasteis una, además de la producida para Triple B, *Paisaje* (1997)?

CMW: Sí, también se hizo una para la [Galería] Palace... ah, no, no, no es verdad. Una, el «espárrago rojo» [S/T (1994)], la editó la Galería Maeght y puede que se expusiera allí también [en la Galería Palace] y luego el «espárrago azul» [S/T (1994)]... ¡Es verdad!, el «espárrago azul» [S/T (1994)] es de Mordiente. Después de esas piezas, *Discutiendo en la playa* (1996) para Selectart. Una cuarta edición fue para el Colegio de Arquitectos [de Granada] como tarjeta de Navidad (1995).

JP-T: Avanzando hasta la Galería Sandunga que continúa la labor de la Galería Palace, está la mía en 2001 (*Granadina*) y veo *Regadera* en 2003 de Domingo Zorilla. *Granadina* se estampó al mismo tiempo junto con otra mía pequeña: *Halo* (2001) que se utilizó como felicitación de Navidad porque la exposición comenzó en diciembre de 2001. Aprovechamos las tintas, eran poquitas.

CMW: Poquitas tintas y muy bien aprovechadas, me gustan mucho estas estampas tuyas.

JP-T: Sí, quedé muy contento. En 2004 estampas una pieza cuadrada (*Sin título*) de Paloma Gámez con una superposición de tintas muy interesante. ¿Todas fluorescentes?, ¿se hicieron los calcos en el Taller?

CMW: Ella trajo los fotolitos hechos por su mano, eran todo fotolitos diferentes: no se reutilizó ninguno dándole un giro. Sobre el acetato trabajó con tintas opacadoras, esos acrílicos especiales que se usaban en aquel entonces para retocar fotolitos. Se compraba eso: una pintura marrón pastosa.

JP-T: Por tanto, ella había producido los fotolitos en su estudio. Luego, ya en el Taller

estuvisteis viendo el color, qué colores iban a combinarse. Hay transparencia pero también tintas muy espesas, algunas se transparentan pero otras se ven muy sólidas, otra vez esa mezcla...

CMW: No he estampado demasiado con tintas fluorescentes pero, por cómo son los pigmentos, son muy transparentes de por sí. Si quieres aprovechar su máximo poder luminoso, déjalos sobre una superficie blanca.

JP-T: Es cierto hay blancos del papel que aparecen en esa pieza. Aflora el soporte. Sobre la pieza de Domingo Zorrilla (*Regadera*, 2003), ¿recuerdas el proceso?

CMW: Simplemente pues... no me acuerdo. ¿De qué fecha es... 2003? Entonces, esto seguramente ya hemos mandado hacer los fotolitos, estaría el archivo de imagen con la trama asignada que era un punto redondo. No puedo decirte las especificaciones técnicas del momento pero nos lo haría alguna empresa de fotomecánica, después se volcó a la pantalla. En ese momento ya estaría Domingo allí e hicimos las pruebas de color con él.

JP-T: Es sobre papel *couché*, ¿es por la precisión que necesitaba esta pieza?

CMW: El *couché* lo que tiene de bueno es que es tan suave, tan liso que apenas tienes que ejercer presión para hacer llegar la tinta. Con lo cual se distorsiona menos la imagen, también.

JP-T: Hubo una pieza con José María Báez: *Bonjour* (2003), con tintas muy limitadas: rojo, azul.

CMW: Aquello fue algo tan sencillo: me llegaron las tiras de color, se hicieron las pantallas y, apenas impresas las serigrafías, se llevaron a Sandunga. Yo creo que las firmó poco antes de abrir la exposición.

JP-T: ¿Se hizo alguna de Julio Juste para Sandunga, tal vez, *Ave Marina* (2002)? La recuerdo siempre en la Galería, encima de la puerta.

CMW: *Ave Marina* (2002) fue edición nuestra. Edición para Sandunga con Julio no hicimos.

JP-T: Recopilando, las ediciones para la Galería Sandunga serían: una mía (2001), Paloma Gámez (2004), Domingo Zorrilla (2003) y José María Báez (2003).

CMW: Hay otra, una de Soledad Sevilla; hicimos «la de la playa» [*Ola nueve* (1997)].

JP-T: Algo en común en todas estas serigrafías sería la limitación de tintas porque el presupuesto no sería muy alto y cómo aprovechar esta limitación de tintas para sacar una buena estampa. ¿El editor condiciona mucho?

CMW: Yo creo que sí. Preferiría, como estampador, que [el editor] viniera con un proyecto de ocho o diez [risas]. Pero, bueno, te esfuerzas igual y de vez en cuando... ahí están las estampas de Rogelio [López Cuenca] que con una sola tinta te puede salir una estampa magnífica.

JP-T: En ese caso es una decisión vuestra como editores; en los casos donde el Taller actúa como editor, como sucede en el caso de Paco Pomet, ¿no limitáis las tintas?

CMW: Eso es lo bonito de esa faceta.

JP-T: Tendremos una conversación sobre esa faceta. Creo que hoy queda cubierto este apartado de las relaciones con la Galería Palace, y posteriormente Sandunga, arrancando con la pieza de Amat *Granada!* (1990) que tanto me gusta.

[No hemos tratado la serigrafía de José Guerrero *Homenaje a Zóbel* (1987), porque ha sido objeto de reiteradas conversaciones anteriores –si bien no registradas–, con-

stituyendo el trabajo para el DEA de este doctorando].

CMW: A estas galerías les agradezco mucho el haber tenido confianza en nuestra incipiente empresa. Creo que nos ha ayudado mucho; como el hilo triple: ese apoyo mutuo que se prestan los unos a los otros de esta manera.

JP-T: Creo que fue una buena idea por parte de la Galería Palace iniciar un programa de portfolios o la voluntad que tuvo Sandunga para que toda exposición individual tuviera una pieza múltiple, gráfica o de otro tipo. Una forma de fomentar el coleccionismo (iniciando con obra gráfica), al tener el público una oferta asequible de muy diferentes artistas.

CMW: Me parece loable siempre.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 10 de marzo de 2021

Conversación III con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 12 de marzo de 2021

JP-T: En esta ocasión me gustaría hablar contigo acerca de tipos de papeles sobre los que habéis estampado. Quiero arrancar con la pareja de piezas para Rosa Brun *Red y Estela* (2013) que tienen un papel manual de Eskulan de 300 gr. ¿Qué aporta un papel hecho a mano a la estampa?

CMW: Sobre todo la textura y el cuerpo, diría yo. El punto háptico que tiene la hoja hace que se convierta más en un objeto que en el caso de un papel industrial.

JP-T: En estas piezas, que se presentaron en el CAC Málaga en 2013, las estampas son una serie (una pareja es el comienzo de una serie) y se relacionan entre sí como objetos.

CMW: Yo diría que sí y creo que la autora también lo ve igual. Prefiere, según tengo entendido, que se desplieguen en un plano tridimensional.

JP-T: Habéis trabajado mucho con el molino de papel Eskulan, ¿verdad?

CMW: Sí, teníamos una cierta amistad con la gente que llevaba esa empresa. Creo que lo han dejado ya, Javier ya no puede trabajar por enfermedad. Ya solamente

Juan [Juan Manuel Barbé Arrillaga] se dedica más bien a cursos, a comercio y a comercio de fibras. Localiza fibras en todo el mundo y se la vende a otros papeleros.

JP-T: Los de Eskulan son habitualmente papeles gruesos, muy texturados. Por ejemplo 300 gramos en la pieza sin título (*S/T*) de Miguel Rodríguez-Acosta para Triple B que se hizo en 1997 o también 330 gramos en las dobles imágenes de José Buitrago, *Se daba y no se daba cuenta* así como *Lejos de la realidad* (ambas de 2007), ¿suelen ser muy recios?

CMW: Supongo que en esos casos optamos por papeles tan gruesos por razones estéticas. Para las estampas de Pepe Buitrago hubo necesidad de imprimir una gruesa capa de cola para que se adhiriesen correctamente las holografías insertadas en las dos serigrafías. En otros casos optamos por papeles más finos como para el libro de Juan Vida y Luis García Montero, *Las elegías de Juan Vida* (1998). Ahí hemos usado papeles de Eskulan bastante finos para los textos (que realmente tienen una textura más lisa) y luego, para las imágenes, un papel más grueso de 300 gramos. Para las cubiertas usamos un papel de Paperki, otro molino de Euskadi hoy tristemente desaparecido.

JP-T: Al ser un papel grueso y con textura, ¿la estampación es diferente?

CMW: Efectivamente. Si estampas sobre un papel *couché*, prácticamente solo tienes que rozarlo y apenas tienes que ejercer fuerza. Sin embargo, para imprimir sobre un papel muy rugoso tienes que echar todo el peso de tu cuerpo para que la tinta llegue al fondo del papel.

JP-T: En la estampación, normalmente no hay una preparación en la base: ¿la tinta se absorbe más en un papel manual?

CMW: Eso depende de cada papel. Cada papel es un mundo: es importante lo prensada que está la fibra, por ejemplo. Estos que están sueltos, hechos sobre el tamiz,

suelen tener una fibra suelta y, por lo tanto, muy absorbente.

JP-T: Si pensamos en *Red y Estela* (2013) de Rosa Brun; para conseguir la vibración cromática que tienen esas piezas, ¿cuántas pantallas caen sobre el papel?

CMW: El azul de la banda creo que lo pasamos dos veces, creo que con el verde fue suficiente una vez; y para sacarle toda la fuerza a la tinta fosforescente que metimos en una de las franjas pasamos dos veces. En el azul central fueron tres capas, pero también se mezcló la tinta con una transparencia para que se produzca esa vibración con los diferentes grosores que se generan sobre un papel así.

JP-T: Hay que tener en cuenta que hay depósitos de tinta en los huecos del papel y eso le da una textura visual. ¿Es un tipo de trabajo más cálido que en un soporte liso?

CMW: Sí, en ese sentido, desde luego que sí; porque juegas mucho con la casualidad y con el propio material.

JP-T: ¿La tirada suele tener pequeñas irregularidades?

CMW: Sí, el formato del papel ya es muy irregular. Es muy difícil centrar un papel así para que caiga mancha sobre mancha. Evidentemente, hay pequeñas variaciones en ese tipo de trabajo.

JP-T: ¿Hace que la tirada sea más artesana?

CMW: Yo no lo diría así. Imagina un trabajo como lo de Waldo Balart. Se hace de una manera muy escueta, cuidada: cuidando cada detalle pero... dada la naturaleza de lo que quiere reflejar hay que trabajar de otro modo. Hemos estampado una edición sobre papel hecho a mano (1997) porque lo impuso el editor y no funciona para todas las poéticas.

Juan Vida que tiene un trazo muy suelto y una pincelada muy suelta, él juega incluso con los papeles. Los que más le gustan son los que tienen piedrecitas e irregularidades. A Julio [Juste] le gustaba mucho eso también: que haya cavidades en el papel que se traguen hasta toda una mancha, que desaparezca y no salga en una de las estampas porque, en el papel ese específico, está ese fallo.

JP-T: Juan Vida ha elegido de una forma recurrente papeles realizados a mano: con fibras de lokhta (nepalí) o gampi (filipino) de Eskulan y Paperki. Y en el caso de Julio Juste, ha empleado papeles poco convencionales como papel de estraza (*Ave Marina*, 2002).

CMW: Una edición la hicimos sobre papiro [*Señor de bastos*, 1988], la que nombras sobre papel estraza (*Ave Marina*, 2002), se estampó sobre papel charol [*Henry II, el corazón de las tinieblas* (1993)] montado en otros...

JP-T: ¿Los papeles manuales conllevan una tirada más corta?, he visto sobre cuarenta ejemplares o ¿no necesariamente?

CMW: En alguna ocasión un editor nos ha pedido bastantes. Juan [Barbé] trabajaba mucho para Chillida, hacía muchos papeles para él en su mejor momento. Y suelen ser ediciones de cien o ciento cincuenta.

JP-T: Hay papel de Eskulan muy interesante que tienes justo tras de ti [cuatro piezas colgadas en el Taller]: es *Gold Ecology* (2013). Tiene unas características muy especiales y se pidió a Eskulan para Jesús Palomino.

CMW: Sí, nos lo hicieron para Jesús Palomino. Le propusimos que el trabajo titulado *Gold Ecology* (2013) jugara con la idea del valor tangible del dinero. Contiene las virutas de billetes españoles de banco trituradas [en pesetas]. Se han mezclado con la propia pulpa de papel y así Juan [Barbé] nos hizo las hojas para esa edición.

JP-T: Hemos hablado de papeles gruesos y texturados pero también hay papeles manuales que son muy finos, hiperfinos. Papeles de 30 gramos para Antje Wichtrey en *Y puse un pie en el aire* (2001) o su pieza sin título (*S/T*, 2005) para Triple B, ¿cómo resulta trabajar con esos papeles tan finos, qué diferencia hay?

CMW: Es difícil trabajar con esos papeles pero te dan resultados curiosos. En la edición con Soledad Sevilla *En ruinas* (1993) o la de Antje Wichtrey *Y puse un pie en el aire* (2001) resultan estampas transparentes que funcionan muy bien con una luz detrás y te dan otro efecto: resalta mucho el papel y la delicadeza del material. Esa otra pieza de Antje para Triple B [*S/T* (2005)] se hizo con un papel de gampi de 25 gramos, que hasta se enrollaba al secar de lo fino que era. Pusimos una estampación negra por detrás para tener una *contratensión* pero luego la pieza resultó un poco como la piel de una cebolla o algo así, tiene un aspecto como muy frágil pero luego es todo lo contrario: esos papeles son muy fuertes.

JP-T: Hay papeles coloreados, cartulinas negras o papeles con un color de base, ¿cómo condicionan la estampación?

CMW: Por ejemplo: casi todos los pigmentos amarillos son transparentes; al imprimir con un amarillo sobre un papel negro te sale verde oliva. Amarillo no te va a salir si no estampas un blanco por debajo. Requiere un tratamiento diferente pero puede ser muy vistoso. Con pastas metálicas sobre negro queda gráficamente muy impactante, como la pieza de Alejandro Gorafe para Triple B [*Arabesco* (2005)].

JP-T: El uso de estos papeles manuales: ¿cuándo comenzó?, ¿cuál fue el motivo?

CMW: Si empiezas a imprimir, primero imprime sobre cualquier cosa. Al comenzar a editar sin que haya muchas referencias, compras los papeles que hay más o menos a mano. También hay que tener en cuenta que la variedad disponible de papeles era muy distinta hace cuarenta años. Empezamos imprimiendo sobre Gvarro Basik. Con Jorge Balboa hicimos una edición sobre ese papel [*Serie Básica* (1992)]

y con José Manuel Guerrero González (*Jarrón con flor*, 1986); puede que también con Eva-Maria Herbold [varias piezas entre 1986 y 1987, por ejemplo, *Impresiones de Granada* (1987)]. Luego pasamos a buscar Super Alfa, Biblos y demás papeles de Gvarro Casas, ya de mejor calidad.

JP-T: El papel Super Alfa, habitual del grabado calcográfico, presenta un problema: no es completamente blanco, ¿no?

CMW: Sí, ¿cómo lo llaman?; blanco roto... ¡blanco natural! No es el *ultrablanco* que necesita la cuatricromía. Así el grabado tiene un aspecto más cálido. Hasta los años noventa nosotros trabajamos sobre todo con fábricas españolas... A los chicos de Eskulan los conocimos en el primer Estampa al que acudimos, creo recordar que fue en el año noventa y dos. A partir de ahí, puntualmente, empezamos a utilizar papeles hechos por ellos.

Si tienes un amigo papelero que te cuenta alguna de sus recetas y sus cosas, pues ya empiezas a prestar atención a qué hacen las empresas y cómo fabrican su papel. A partir de los noventa yo le daba mucha importancia a que fuera papel de algodón puro. Nos fijamos más en la aportación de la calidad del papel.

Desde entonces usamos mucho el papel inglés Somerset y el Saunders Waterford de Saint Cuthberts Mill, que nos gusta bastante. Y luego están otros: Arches 88 o los Fabriano que son molinos de papel con una tradición centenaria; como también Hahnemüle o Zanders y Zerkall.

JP-T: Al caer sobre el papel, ¿hay diferencia entre las tintas con disolvente y las tintas al agua?

CMW: Sí, en el papel hay diferencia. Esto es la dificultad que me reconocen ahora con los premios: «¿... y esto lo has hecho con tintas al agua?, ¡qué sabemos lo difícil que es!». El papel absorbe mucha agua y a la hora de estampar empieza a dilatar y

a contraer. Realmente es muy difícil controlar... y cansa. Si es un papel fino y trabajas con tintas al agua, acaba ondulándose. Con ciertos soportes, la tinta al agua resulta imposible.

JP-T: ¿El cambio de tinta supuso la necesidad de encontrar nuevos papeles?

CMW: Para determinados trabajos, supuso procurar que sean papeles más gruesos, que tuvieran más cuerpo. Sabes que colaboro en varios proyectos con Antonio Damián y Jaén edita. Estamos formando un grupo muy interesante del que también forma parte un joven maestro papelero de Banyoles, Jordi Torrent de Sastres Paperers. Tenemos intención de mirar si, entre todos, somos capaces de desarrollar una especie de imprimación que se amolde a nuestras necesidades.

He leído algo muy interesante sobre las antiguas técnicas; he descubierto un libro a través del artículo que me han publicado en Alemania en una revista de serigrafía: *A History of Screen Printing: How an Art Evolved into an Industry* (2013). Es la primera historia de serigrafía realmente exhaustiva que se ha escrito en el mundo. El autor, Guido Lengwiler, se ha dedicado quince años a recopilar patentes y a localizar gente, hablar con herederos y es un libro muy bonito. Lo hay en alemán con una editorial suiza y en inglés con una editorial de Cincinnati.

Aquí se aclara cómo equivocadamente se dice que [la serigrafía] viene de antiguas técnicas de *stencil*. Defiende que es falso porque realmente tienen poco en común. Sin embargo, para hacer las plantillas japonesas y hacer un papel muy resistente al agua se embadurnó el papel con zumo de caqui inmaduro curado, que lo hacía hidrófugo y resistente a la abrasión mecánica.

JP-T: Un tipo de papel que habéis utilizado últimamente y que no es convencional es el papel de piedra, ¿qué ventajas tiene?

CMW: Es de un aspecto mucho más industrial, la lisura que tiene: es una superficie

prácticamente perfecta de suavidad y lisura. En el momento de imprimir y pasar la rasqueta apenas necesitas esfuerzo y la tinta se deposita con mucha, mucha precisión.

JP-T: ¿Tiene menor dilatación, hay ventajas respecto a otro?

CMW: En eso no he notado mucha diferencia, sí que tardó [en secar]. Tal vez con los cambios de temperatura... Ahora estoy buscando algo muy geométrico o muy preciso o muy fotográfico para probarlo en las planchas que hay de este material, que creo que son de 450 gramos.

JP-T: El uso de las planchas, un papel que es casi una tablilla, un papel rígido... ¿comenzó con las piezas de Paco Pomet?

CMW: Comenzó con Paco [Pomet] y la idea me vino porque son estampas de una precisión extrema y no se puede consentir ninguna dilatación: si se pasa una décima de milímetro, ya se estropea la estampa. De este modo minimizas mucho la dilatación del material. Al aplicar diez capas, tal vez, empieza a haber una ligera curvatura por el cambio de tensión en la superficie pero, al absorberlo a la mesa, vuelve a ser prácticamente lo mismo [hace gestos para subrayar y aclarar sus palabras].

JP-T: ¿Estos soportes de papel rígido para Paco Pomet son todos de la misma fábrica?

CMW: *Internacional* (2014), primera versión, la hicimos sobre un cartón Callos que encontré en el catálogo de la distribuidora Boesner, (donde compramos nuestras tintas en Alemania porque son más baratas que aquí en España). Ese era el primer cartón que aparecía en el catálogo como cartón para serigrafía. Luego la superficie no me gustó mucho.

JP-T: ¿Es un soporte compacto del mismo material o tiene una estructura sándwich?

CMW: Este es como un sándwich, se aprecia por el canto. El siguiente que usamos, para *Rojo* (2015) fue un cartón de *passee-partout* de dos milímetros Crescent que es blanco, todo entero del mismo material.

JP-T: ¿Qué gramaje alcanza un soporte de este tipo?

CMW: Yo creo que alcanza el kilo por metro cuadrado o incluso más, mil doscientos.

JP-T: Una forma de trabajar sobre papel pero con una cualidad rígida, es como una tabilla. ¿Permite eso una mayor precisión?

CMW: Sí, es cartón. Si esto lo hago sobre un papel de 300 o 400 gramos... pues tengo que tirar más ejemplares.

JP-T: Hablando sobre estampaciones en papel (dejando al margen otro tipo de soportes como metal o tejidos) tenemos papeles industriales, estos manuales... ¿hay algún otro uso especial?

CMW: En Triple B hemos probados cosas con papeles *couché* para los cómics y la cuatricromía [*Alter y su colección PEZ* (1998) de Mauro Entrialgo] o [*Rubber Angel* (1998) de Miguel Ángel Martín], para lacarlo con el trabajo de Simon Zabell [*S/T* (1998)], el papel negro con Gonzalo Tena [*Paisaje* (1997)], o incluso la pieza de Jorge Dragón para presentar la imagen en dos niveles [*Open Transport #5* (1998)].

JP-T: La decisión del papel a usar la tomas con el autor o autora; incluso inventáis papeles para una estampa (como *Gold Ecology*, 2013). ¿Propones papeles y lo acordáis?

CMW: Sí, vemos el proyecto, sobre qué soporte... En el caso de *Gold Ecology* (2013) fue así.

JP-T: Me gustaría subrayar que estampar comienza con la elección del soporte.

CMW: No solo esto sino también las tintas, el tejido con el que se imprime, la emulsión. Aún tenemos unas pocas tintas de disolvente por si, por un efecto especial, hay que echar una tinta epoxi... Hay que adecuarse a cada proyecto.

JP-T: Dependiendo de los hilos que tenga cada pantalla, el papel que recibe esa estampa debe ser el adecuado.

CMW: También es cierto, poco sentido tiene echar cien gramos de tinta sobre un papel de veinte; supongo. Trato de orientar a nuestros artistas cuando nos preguntan: tenemos nuestros muestrarios, enseñamos ejemplos.

JP-T: Creo que sobre papeles tenemos ya una buena información como para empezar a echar tinta sobre esto.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 12 de marzo de 2021

Conversación IV con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 31 de marzo de 2021

JP-T: Me gustaría preguntarte, en esta ocasión, por los trabajos con Miguel Rodríguez-Acosta. En concreto por dos piezas mayores que tienes colgadas tras de ti en el Taller. ¿Cómo se desarrolló el trabajo para las serigrafías *Alhambrería VII* y *Alhambrería IX* (2009), había un boceto previo?

CMW: Lo había, pero era una cosa así [señala un tamaño postal con las manos]. Eran como los bocetos de [José] Guerrero, más o menos [José Guerrero, varias piezas *Sin título*, c. 1977-1978]. Sobre una hoja cuadriculada, hecho a lápiz; de una libreta pequeña que estuvo por aquí. La imagen salió del modelo de la libreta y aquí mismo pintó los fotolitos. Íbamos haciendo varias insolaciones hasta que la plantilla le gustara. En las dos estampas se combinaron las mismas pantallas.

JP-T: ¿Solo hay cambios de color?

CMW: Hay diferencias e intervenciones manuales donde también ha pintado con bloqueador directamente sobre la pantalla. Por ejemplo: la rosada [*Alhambrería IX* (2009)], respecto a la roja [*Alhambrería VII* (2009)], se ve que tiene el fondo ocre más encogido para que apareciesen bandas blancas y roturas. Eso lo hizo a mano en la propia pantalla. Los puntos son diferentes y creo que en la propia mancha central incluso hizo intervenciones manuales.

JP-T: Es decir, ¿se estampó una primero y después la otra, no fueron simultáneas?

CMW: Sí, un poco como hicimos con la tuya del Centro Guerrero [*Fluorescencias* (2019)].

JP-T: Hubo, por tanto, un proceso en el Taller entre Miguel Rodríguez-Acosta y tú. ¿Los colores estaban decididos desde el principio?

CMW: No, no. Se iban definiendo poco a poco y, sobre todo, con variaciones muy sutiles. Como mejor te lo puedo explicar es con las manchas de gris claro sobre el rosado que deberían tener un reflejo ligeramente verdoso [*Alhambrería IX* (2009)].

Estuvimos partiendo desde un gris neutro que estaba muy agresivo, de alguna forma, luego empezamos mezclando unas pequeñas cantidades de verde y se nos iba por completo. Al final, el gris lo mezclamos con magenta y tuvo ese *resplandorcito* verdoso por el contraste simultáneo, mientras que no está en absoluto presente en toda la imagen.

Esas son las cosas que siempre me han sorprendido trabajando con Miguel. Te lleva a unas conclusiones...; te lleva la experiencia del color a unos límites tan finos. Cuando piensas: «realmente debería tirar por allí por lógica» pero en la práctica es otra cosa. Es un poco como si lees el libro *Teoría de los colores* de Goethe: es una cosa muy intuitiva que solo trabajas desde la percepción como humano. No hay realmente datos objetivos como longitudes de onda: pues en ese campo te encuentras con Miguel si trabajas con él.

En cuanto al proceso en el taller, Miguel implicó a todos los presentes, Loli estaba muy implicada en este trabajo y hasta mi hijo Mathias, con sus 12 años, fue consultado de continuo. Ciertamente fueron unas sesiones memorables con Miguel.

JP-T: La otra pieza rojiza –*Alhambrería VII* (2009)– no fue estampada simultánea-

mente, por tanto, no tiene la misma tinta gris, ¿verdad?

CMW: No, en absoluto. Como con la anterior nos costó bastantes pruebas, hicimos la misma cosa. Es como que hay una vibración allí, en el rosa con el gris, es casi cinético. En la otra también está pero no tan pronunciado, aunque la fórmula fue la misma.

JP-T: Es curioso que la roja sea posterior pero lleve el número VII y la rosa, siendo anterior lleve el IX; pero tampoco existen los números precedentes, ¿no?

CMW: Como serigrafía, desde luego que no. Tal vez, en pintura haya una serie de *Alhambrerías* o los apuntes de su libreta llevaban esa numeración.

JP-T: Sí que hay algunas pantallas que están en las dos estampas, como por ejemplo los merlones y almenas –la línea quebrada de arriba– que aparece en las dos; supongo que es la misma pantalla.

CMW: Sí, pero son variantes [observa las estampas de cerca que tiene colgadas en una pared al fondo del Taller]. La única [pantalla] que cambia son los puntos y en el resto se han usado las mismas pero interviniendo, tapando manchas.

JP-T: Hay un esfuerzo por tener varias pantallas, unas sobre otras, haciendo más compleja la imagen. Esto sucede también en otras estampas con Miguel Rodríguez-Acosta. Como en *Ventana* (1991) o *La puerta de arrayán* (1996). Aún siendo más concreta la primera o más atmosférica la segunda, en las dos sucede que las manchas no son simples, no son planas.

CMW: Mete algún color por debajo con esas transparencias... no, yo diría *transluminiscencias*.

JP-T: Hay varias piezas más con Miguel Rodríguez-Acosta, ¿verdad?

CMW: La primera que hicimos fue una carpeta para el Ayuntamiento de Santa Fe –*Capitulaciones de Santa Fe*– en 1988. Después un trabajo pequeño [*Albaizyn* (1990)] para el Colegio de Arquitectos [de Granada] y otra pieza hicimos cuando se inauguró la rotativa de color de Ideal [*Y... el color* (1996)]. Editamos *La puerta de arrayán* (1996) para un médico dentista, Blas Noguerol. Me dejó una que hicimos en 1991 [*S/T* (1991)] para el Colegio de Arquitectos [de Granada] con una tirada larga [350 ejemplares]. Después hicimos otra pieza para la institución Ferial de Armilla con motivo de la Feria Arte+Sur que llevaba Virginia Bueno [*S/T* (1994)].

JP-T: Y la vuestra para Triple B que no lleva título [*S/T* (1997)]. Habéis trabajado mucho con este autor; el tono general me parece que son piezas muy esponjosas, atmosféricas. El trabajo para hacer eso, ¿implica muchas pantallas?

CMW: No es tanto el número de pantallas. ¡El color!, el matiz preciso. Miguel Rodríguez-Acosta es un gran maestro del grabado calcográfico. Cuando acude a un taller de serigrafía se lanza a otra aventura, se implica, investiga y disfruta de ello. Cada estampa es un mundo diferente y requiere mucha atención. Yo recuerdo la carpeta *Si tú quisieras, Granada...* (1989): creo que deben haber sido entre ochenta y ciento veinte botecitos de tinta los que estaban sobre el mostrador –que, en aquel entonces, tenía en el Taller– para probar todas esas variantes de color.

JP-T: Entiendo que Miguel Rodríguez-Acosta no viene al Taller con un boceto acabado y con la idea de obtener una imagen final igual al punto de partida. Al contrario, experimenta con la técnica.

CMW: Puede aparecer, como decía antes, con un pequeño boceto o aparece con una carpeta donde ya tiene un sinfín de fotolitos hechos a mano en alguna ocasión, ya sea para grabado (calcográfico), para serigrafía, para lo que sea.

Abre esa carpeta: aquí hay material que puede servir como punto de partida. O aquí sale un bocetito a mano que tiene que ver con esto pero nada está decidido. Todo

está allí como a título informativo u orientativo. Y todo lo demás está abierto; esa es la impresión que yo tenía.

JP-T: Así se desarrolló el trabajo que mencionabas para la carpeta *Si tú quisieras, Granada...* (1989) que contenía poemas de Antonio Gala, ¿no es cierto?

CMW: Tenemos todavía una pieza muy bonita que Miguel le firmó a Loli [Rodríguez, cónyuge y socia de Christian Walter] donde hay anotaciones sobre todas las manchas, sobre cómo hay que variar esta estampa... pero finalmente se descartó. Otra que no se editó. Es el único ejemplar con estas anotaciones.

JP-T: En el lado opuesto, por su poética, se encuentra un autor como Waldo Balart, ¿cuándo comenzó vuestra relación con él?

CMW: La primera pieza que hicimos fue la Triple B [S/T (1997)]. Llegó a través de mi amigo Vicente Matallana, en Madrid. La relación de Vicente con Waldo venía desde su infancia. De modo que me puso en contacto con él y hemos hecho algunos trabajos juntos.

JP-T: Tras esta primera edición de una pieza muy propia de su poética en Triple B (S/T, 1997) se añade, posteriormente en 2003, *Cinco diálogos*. Se trata de una carpeta literaria con Gonzalo Rojas. Ya en 2005 un díptico: *6 módulos 4x4, 2.4.6.7., 70°* y *6 módulos 4x4, 1.3.5.7., 120°*, ¿alguna más?

CMW: Hicimos una edición sobre papel hecho a mano por imposición del editor, que era una empresa de eventos deportivos de Madrid. Parecida a la estampa de Triple B pero al doble: los mismos módulos pero separados y volando sobre una hoja de papel de 35 x 50 cm.

JP-T: Me resulta curioso: ¿Waldo Balart sobre papel hecho a mano?

CMW: No pega, no pega.

JP-T: No, ¿verdad? [risas]. Imagino que el proceso con Balart es muy distinto al proceso con Rodríguez-Acosta. Hay una imagen de inicio que es muy similar a la que finalmente aparece, ¿es así?

CMW: Sí. Hay que clavar: son colores normados. No hay variación: ni de colores ni formal; arte concreto y constructivista: puro y duro.

JP-T: Sin embargo el paso por la serigrafía, quizá, beneficie a esas formas que Waldo Balart realiza.

CMW: Bueno, no lo sé. En las pinturas acrílicas, aplicadas a pincel, siempre aún puedes ver la huella de la mano humana.

JP-T: No obstante, en la serigrafía, imagino que Waldo Balart quedaría muy contento de ver esos colores totalmente uniformes y planos.

CMW: Bueno, tiene muy cerca de un estampador y gran profesional cubano que está trabajando en Madrid: Pepe Herrera. Viene de la escuela, tan famosa, de [el Taller de serigrafía René] Portocarrero de Cuba. Es muy experto y lo tiene cerca: está haciendo serigrafías con él y están sacando cosas muy buenas.

JP-T: ¿Waldo Balart estuvo en vuestro Taller?

CMW: Claro, por última vez en el año 2003, con motivo de la exposición que tuvo en Granada: *Cinco diálogos* [Museo Casa de los Tiros].

JP-T: Hay un autor, recientemente fallecido, que practica un tipo de abstracción muy concreta, aunque más flexible que Waldo Balart: Mohamed Melehi. ¿Cuántas piezas tuyas habéis estampado?

CMW: Serigrafías, tres [dos *Sin título* (2008) y una tercera *Sin título* (2009)]; hemos hablado de otros proyectos que no pudieron ser.

JP-T: Estas piezas de serigrafía con Melehi, ¿son más orgánicas que Balart?

CMW: Yo creo que sí.

JP-T: Como serigrafista, ¿el borde duro presenta más dificultades que una pieza más informal?

CMW: Al final, me parece que sí. Tiene que salir clavado y cualquier imperfección se te va el ojo allí. Si tienes una mota de polvo en el amarillo de Waldo... de la estampa te puedes olvidar. Mientas que en un Ydáñez, por ejemplo, eso desaparece entre todos los trazos.

JP-T: Tienes mucha razón. Ydáñez pertenecería a la estirpe de Miguel Rodríguez-Acosta: algo mucho más gestual.

Me gustaría terminar la charla sobre vuestras carpetas literarias: tanto Waldo Balart junto a Gonzalo Rojas [*Cinco diálogos* (2003)] como Miguel Rodríguez-Acosta junto a Antonio Gala [*Si tú quisieras, Granada...* (1989)] han estampado carpetas de este tipo en el Taller. A esto se suma el libro de Juan Vida *Las elegías de Juan Vida* (1998), que es un libro de artista completo junto a Luis García Montero. ¿Qué características especiales tienen estos trabajos de literatura y serigrafía?

CMW: En el Taller es solamente técnico; no tenemos nada que ver con la poesía, ni con ninguno de los textos. Tampoco realmente con las imágenes. Solo las tenemos que plasmar. Sin embargo, un proyecto así te implica; es una edición más compleja. Por ejemplo hay un libro más: *Un gitano de ley* (1997) de José Manuel Darro editado en Guadix, sobre un beato gitano [Ceferino Giménez]. Pese a que he dicho que no tenemos nada que ver, luego te implicas. En mi caso, casi me apropio de los proyec-

tos que entran aquí. Los hago míos; tienes que comprometerte con ello, desde luego.

JP-T: Durante la edición de estos trabajos, al implicar texto, ¿condiciona el tipo de papel u otros asuntos de materialización?

CMW: En algún momento puedes jugar con eso también; que la letra se rompa un poco sobre un papel hecho a mano y puede quedar estupendo, pero tiene que estar muy bien pensado. Normalmente, para que el texto aparezca muy claro y muy legible: un papel liso.

JP-T: Con esto creo que terminamos el recorrido de hoy.

CMW: Quiero contar algo más sobre materiales: mi relación con artistas marroquíes comienza a partir del año 2004, con un proyecto de la Diputación de Málaga [*Carpetas de Arte Interreg III-A (2004)*]. Había cinco artistas malagueños y tres marroquíes (Ahmed Amrani, Saâd Ben Cheffaj y Abdelkrim Ouazzani). En el 2008 llegó a mi Taller Mohamed Melehi, y eso es lo que quiero contar. Vino a través de Ana Bellido, una grabadora gaditana, es amiga suya y ella le recomendó nuestro taller. Justo antes de que Melehi viniera había comprado todas mis nuevas tintas de Lascaux. Entra aquí y me dice que quería hacer serigrafías, a lo que le digo: «desde hace poco yo estampo con tintas de Lascaux». Y él me contesta: «qué bien: yo pinto con ellas».

JP-T: Perfecto entonces, eran concretamente los mismos materiales.

CMW: Ya teníamos los colores directamente, tal como él los usaba. No había ninguna dificultad. Fue curioso eso y me llama la atención, justo en un momento clave para mi Taller al cambiar los sistemas de colores. Que justo en ese momento aparezca alguien que me diga: «yo trabajo con las herramientas que tú acabas de meter en tu Taller»; fue una coincidencia bastante curiosa.

JP-T: Yo también tengo un epílogo sobre materiales que quería contarte: has hecho serigrafía con madera quemada, estampado [*Secadero* (2013) de Carlos Galera] con la madera quemada de los propios secaderos.

CMW: Sí, sí.

JP-T: El martes pasado Joan Fontcuberta en el Centro Guerrero tuvo una charla donde hablaba de el negro, a propósito de (el cuadro) *Presence of Black* (1977). Estuvo contando que hay unas fotografías de mineros donde él ha sumado polvo de carbón al proceso: polvo negro de carbón. Ha empleado el material que pertenece a lo representado para configurar esas fotografías. Una forma de abordar la imagen igual que la tuya, –que, además, coincide en el color negro–.

CMW: Pues hemos tenido la misma idea [risas]. Los primeros siete años de mi vida viví en un pueblo minero, teníamos las minas cerca y, sí, había mucho polvo negro.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 31 de marzo de 2021

Conversación V con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 28 de abril de 2021

JP-T: Hay un artista que ha tenido una relación muy intensa con el Taller: Julio Juste. Me gustaría hablar de esta relación que comenzó desde las primeras estampas, vuestras cuatro estampas iniciales. ¿Cómo conocisteis a Julio?

CMW: A través de la Galería Palace. Nos presentó Valentín Albardíaz para que se realizaran esas cuatro estampas de autopromoción que sacamos al principio. Conversamos con él y accedió a probar con nosotros. Sacamos una serigrafía de pequeño formato sobre cartón *contracolado* que era una versión de un trabajo suyo que se llamaba *Brandy Brindis* (1987).

JP-T: ¿La siguiente serigrafía tardó mucho en llegar?

CMW: Recuerdo que hicimos una edición sobre papiro: *Señor de bastos* en 1988. Nos pareció un artista interesante y la editamos porque había que empezar; había que sacar algunos productos que poder enseñar.

JP-T: ¿Este fue un trabajo que pensó especialmente para la serigrafía?, ¿fue iniciativa vuestra?

CMW: Sí, fue solo para serigrafía que nosotros editamos y tuvo dieciocho o veinte ejemplares.

JP-T: Aprovechó la versatilidad de la serigrafía, frente a otras técnicas, para hacerlo sobre papiro.

CMW: Bueno, estos papiros que puedes comprar en Egipto están hechos con serigrafía también.

JP-T: A iniciativa de Julio Juste, ¿cuándo llegó la primera serigrafía?

CMW: Julio, desde el principio, debió hablar bastante bien de nosotros, aunque no hiciéramos nada extraordinario por aquel entonces. Se estableció desde ese momento que éramos un taller que trabajaba en Granada y que merecía cierta confianza. Y ahí yo creo que Julio sí que ha hecho bastante por nosotros de cara a la Galería Palace que antes, preferentemente, trabajaba con un taller de Madrid.

Hicimos la siguiente serigrafía para Palace, una de Pedro Garcíarias [*Granada, fuente de las delicias* (1989)], la tercera o cuarta ya era una de Julio: *Música celestial* (1989) donde aparecen unos ángeles levantando un tejido. Ahí pidió ya cosas como insolar unas gasas o reproducir unas partituras... Había unos detalles que salieron bien. A partir de entonces, la colaboración durante bastantes años ha sido constante. Ya no sé si era iniciativa del Gabinete Ciudad y Diseño pero hicimos unas tarjetas de Navidad que sacó con Javier Furia (Javier Pérez Grueso), Carlos Berlanga y su grupo de amigos de Madrid.

JP-T: Había una gran variedad de encargos muy diversos al Taller: ediciones de serigrafía pero también estampaciones mezcladas sobre sus cuadros, con impresiones únicas en grandes formatos.

CMW: Julio traía los lienzos y pedía «la mancha aquí, la mancha allá» y luego los

seguía manipulando. En el catálogo que ha publicado ahora el Instituto de América hay algún ejemplo de eso también.

JP-T: Otros se vieron en la exposición del Hospital Real [*JJ TOTAL. Julio Juste, pintor y multimedia* (2018)], ¿siempre eran grandes formatos en esos casos?

CMW: No, no siempre. Julio es, con toda seguridad, uno de los artistas más heterodoxos que he tenido en el Taller. A esa heterodoxia suya nosotros le debemos mucho. Su osadía a la hora de plantearse un proyecto y su poco prejuicio respecto a los materiales o los procedimientos que se puedan usar. Por ejemplo, para proyectos de diseño para la Revista AQ [Arquitectura Andalucía Oriental], trajo unos tacos de madera muy bastos donde era imposible estampar... pero lo hicimos para dejar huellas de color e improntas al azar. Luego están los carteles para el Archivo Manuel de Falla o para el Festival de Música y Danza. Toda esa clase de intervenciones [pausa] esa osadía nos impresionó mucho y hasta nos marcó como taller, ya que de ahí derivaron algunas de nuestras especialidades de la época.

A principios de los noventa, cuando se presentó en Santa Fe la colección precolombina Barbier-Mueller [1994], me pidió: «estámpame algo sobre la pared».

JP-T: ¿Fue la primera vez que hiciste estampación sobre la pared?

CMW: No tengo ninguna foto, Antonio [García Bascón, entonces director del Instituto de América] debería tener alguna. Fue la primera vez. Entró Julio aquí diciendo: «¿y eso se puede hacer?», y tú le contestas: «pues no lo sé, pero lo vamos a probar». Vas y te lanzas. Durante un tiempo incluso se convirtió en una especialidad del Taller.

JP-T: Las estampaciones para montajes expositivos, ¿solo fueron con Julio Juste?

CMW: Primero con Julio pero eso derivó en que, como trabajaba con Antonio Torre-

cillas o Juan Domingo [Santos] muchas veces; pues Antonio y Juan Domingo acudieron al Taller para pedirnos cosas. O Martín de Porres Ramírez para sus exposiciones de arquitectura.

JP-T: Recuerdo intervenciones vuestras en las exposiciones *Granada, la Ciudad Carolina y la Vniversidad* (2000), *Real Chancillería de Granada: V Centenario, 1505-2005* (2005); la reordenación del Museo Casa de los Tiros (1999) o la señalética del Centro Guerrero (2000) [parcialmente desaparecida hoy].

CMW: Son oportunidades extraordinarias, más que para enseñar para probar tus habilidades y adquirir nuevas.

JP-T: Claro, por ejemplo, la fotografía de Señán González para el Museo de la Casa de los Tiros [1999] era demasiado grande para una sola estampación. ¿Hubo que buscar una solución?

CMW: La estampamos en cuatro partes. Poco a poco, ensamblando las piezas casando la imagen donde menos se iba a notar que pudiera haber un pequeño desajuste.

JP-T: ¿Tuvo que ser a la primera?

CMW: Sí, no había otra. Lo maravilloso de trabajar con Julio, especialmente, es que él calcula la huella fallida: que salga con desperfectos forma parte de la estética de la imagen. Allí había grandes desniveles en la propia pared donde la huella de la serigrafía ni llegaba. Pero luego esto en su conjunto sigue siendo uno de los trabajos que más orgulloso me tiene.

JP-T: Cumple su función perfectamente: es una imagen poderosa que recoge muy bien el espíritu de la sala. Respecto al *fallo previsto* del que hablas, Julio había preparado la pared, ¿verdad?

CMW: Sí, se había restaurado todo el Museo y habían dado un tratamiento uniforme a los paramentos menos en esta parte donde se iba a ubicar la imagen. Allí [Julio] ha hecho un recorte preservando y sacando capas inferiores de las muchas que, a través de los siglos, se habían aplicado en la Casa de los Tiros. Es un trabajo muy orgánico.

JP-T: Tengo la sensación de que Julio [Juste] integraba la serigrafía en sus procesos: sobre la pintura serigrafiaba pero también, sobre las estampas serigráficas, añadía materiales. Cuéntame algunas posproducciones y manipulaciones de sus piezas.

CMW: Bueno, en algunas ocasiones había que cortar y doblar el papel [*CH* (1998)], en otras aplicar un naipe con lacre de sellar [*Brandy Brindis* (1987)], en una edición nuestra estampamos entre medias con cola para aplicar un plástico para, posteriormente, seguir estampando sobre ese *collage*. Incluso añadir un anzuelo de pesca con lacre [*Ave Marina* (2002)]. Con *Henry II, el corazón de las tinieblas* [1993], que editó Mordiente, se aplicó un papel charol que había que imprimir con cola.

JP-T: Es decir: ¿se aplicaba la cola como una tinta serigráfica para realizar con precisión el *collage*?

CMW: Eso es. Estas son cosas que se presentan por primera vez en el Taller con Julio Juste pero luego se siguen retomando y me pedían lo mismo Valentín Albardíaz [*El barquero* (1993)] o Dámaso Ruano desde Málaga [*Relieve* (2004)]. En una edición que hicimos con Mordiente de Estrujenbank [*Vista de Carabanchel, Madrid* (1994)], también. Julio ha sido un artista que ha enriquecido los procedimientos del Taller enormemente por la naturaleza de sus demandas.

JP-T: Incluyendo el uso de troqueles como en la torre de la Alhambra en *Reflejos en el ojo dorado* [1987]. En *Henry II, el corazón de las tinieblas* (1993), que has mencionado, había un papel pintado tras la figura. ¿Es un papel real o una estampación del Taller?

CMW: Es la recreación de un papel pintado que él había encontrado. Lo estampamos nosotros: no por cuatricromía sino separando los tonos originales.

JP-T: ¿No te parece que Julio tenía una especial afinidad con la serigrafía como técnica?

CMW: Supongo que sí, muchas veces a la manera de Lichtenstein, incorporando la serigrafía en el propio proceso pictórico y más allá, en el aspecto de jugar con las superficies y los materiales empleados. Con cierto contrasentido, de vez en cuando.

JP-T: En mi opinión, su actitud como artista encajaba muy bien con utilizar la serigrafía como una técnica que le permitía tomar objetos de la realidad y ponerlos en sus piezas, esto que me contabas de insolar objetos, incluirlos... de una forma un poco POP.

CMW: Hicimos *Reflejos en el ojo dorado* [1987] para la Galería GEA de Marbella que sacó esta serigrafía con un cartón troquelado. A él le gustaba también coger materiales considerados innobles como cartón *contracolado*. A eso le daba un tratamiento donde creaba el reflejo de una torre dorada. Era una torre de la Alhambra con una daga dentro y un estanque delante. La alberca venía representada por un papel Manila que él había pegado y pintado previamente a la estampación. Con este conjunto de materiales que él había preparado, se hizo un díptico.

JP-T: Como diseñador, Julio emplea al Taller para conseguir acabados más precisos que con ninguna otra técnica. Aplica estampaciones sobre planchas de metal, por ejemplo. Estoy pensando en *Universo Manuel de Falla*: os pide serigrafiar la documentación que va en las vitrinas.

CMW: Eso son unos paneles que estaban muy bien preparados con un lacado muy bonito. Eran DM con un recubrimiento de yeso que luego se había lacado. Allí estampamos todo el conjunto de la exposición. Fue un trabajo notable, a mí me pareció

extraordinario. Como tocaba muchos campos, sabía muy bien escoger allí donde faltaba un documento para presentarlo mediante una reproducción serigráfica (que era lo que en ese momento se podía ofrecer). Quedó francamente bonito. No sé hoy cómo está esa exposición.

JP-T: Está todavía en las vitrinas.

CMW: Había telas, estaba el espejo, la placa que habíamos hecho para la entrada que iba ensamblada con la batuta...

JP-T: Estás hablando de materiales muy diversos. Con Julio habéis serigrafiado una cantidad muy distinta y variada de superficies. Tal vez eso ha ampliado las opciones del Taller, abriendo posibilidades como vuestra colección Manodehierro sobre láminas imantadas o el trabajo con otros artistas sobre papeles o superficies poco convencionales.

CMW: Creo que hubo un encuentro: él como artista y nosotros como artesanos. Llegas a ejercer bien tu oficio con conocimiento y sabes moverte bien dentro de los cánones. Pero allí viene luego lo interesante: cuando se te acumulan las ideas para ir más allá.

En ese sentido, nos hemos encontrado dos personas lo suficientemente abiertas el uno con el otro para que eso funcione. Por mi parte, puedo decir que nos ha enriquecido al Taller bastante.

JP-T: Creo que habéis trabajado el uno con el otro con mucha libertad. Habéis tenido la libertad de proponer cosas y Julio también ha respetado vuestro trabajo.

CMW: Muchas veces ya delegaba directamente en nosotros y decía: «lo que vais a hacer no os lo tengo que supervisar, me habéis entendido, me habéis pillado el hilo, sabéis perfectamente lo que quiero». Creo que eso ha funcionado muy bien con él.

JP-T: Me parece que esta charla dibuja un retrato muy completo de Julio en su relación con vuestro Taller. Hemos repasado muchas de sus facetas.

JP-T: Habéis tenido una relación muy intensa durante mucho tiempo.

CMW: Luego también fue vecino durante muchos años pero, curiosamente, durante esos años ya apenas trabajamos juntos. Nos veíamos más en la calle de compras, le visitaba en su casa; Julio hacía ya otras cosas y estaba más interesado en los mundos virtuales y el arte electrónico durante esos últimos años que vivía en Belicena. Hicimos unas bolsas muy curiosas todavía y alguna cosa más pequeña.

Sí que fue una relación intensa, y de lo más fructífera para el Taller.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 28 de abril de 2021

Conversación VI con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 5 de mayo de 2021

JP-T: En esta conversación me gustaría tratar dos grupos de pintores: aquellos que han traducido un lenguaje muy expresivo a serigrafía y, por otro lado, pintores que habían hecho grabado calcográfico antes de realizar serigrafía en vuestro Taller. Empezamos por Valentín Albardíaz, quien formó parte de las cuatro primeras estampas del Taller. Hay una relación muy larga, desde el principio.

CMW: Sí, supongo que lo conocería a través de Frasco [Francisco Morales]. [Más adelante, nos vimos] en la exposición de José Manuel González Guerrero (suya era la primera serigrafía que coloqué en la Galería Palace). Yo creo que te lo he contado. Llegamos para la exposición, ya estaba todo montado. Ponían [la gráfica] debajo de la mesa donde luego acabarían los cacahuetes y las botellas de vino. Pero la serigrafía se vio, la vieron Eduardo [Quesada], José María [Rueda] y Valentín, que estaba involucrado en el día a día de la Galería: el contacto estaba establecido.

Abordé a Valentín para pedir [su participación] en esa idea de las cuatro estampas. Él fue, entonces, quien me relacionó con Luis [Costillo] y con Julio [Juste]. Como dices, estuvo desde el principio.

JP-T: ¿Habíais trabajado juntos en el Taller de Laguada previamente?

CMW: Eso ya no me acuerdo yo muy bien. Se me mezclan un poco los recuerdos. Conocí en la Escuela de Arte a Marité [Martín] Vivaldi; en Laguada a gente como Jorge Balboa, Juan Vida. Me parece que [Pedro] Garcíarias andaba por los dos sitios. Esos fueron los primeros pasos. Para el Taller fue más fructífero cuando entré en contacto con la Galería Palace y su entorno.

JP-T: Con Valentín hubo una relación respecto a sus obras pero también me decías que participó estampando la pieza de José Guerrero.

CMW: Hemos trabajado juntos, aprendí mucho con él. Como Julio [Juste], trataba de abordar el procedimiento de una forma bastante experimental, probando cosas.

JP-T: Hay dos serigrafías del 1993. *El barquero* y *Fuente de los deseos*. *El barquero* incorpora pan de oro.

CMW: En un momento intermedio aplicó el pan de oro sin que se estampara el adhesivo. Lo pintó con pincel y después se siguió con la estampación.

JP-T: Intervino pieza por pieza en mitad del proceso, es buen ejemplo de la experimentalidad que compartía con Julio Juste.

CMW: Sí, creo que estaba en el aire en ese momento.

JP-T: *Fuente de los deseos* (1993) también tiene brillo metálico.

CMW: Ahí son las tintas que llevan un poco de pasta metálica, si bien recuerdo. En los calcos se hicieron por *frottage* las inscripciones de las monedas.

JP-T: Dado que su carácter experimental y su trabajo gestual, ¿había cambios durante sus procesos en el Taller?

CMW: La intervención espontánea era más bien sobre el calco. Después llegaba la elección de las tintas. Pero no hemos hecho más piezas con *collage*. Todo era pura gestualidad y a eso le aplicas un color, como en *Música negada* (1998).

JP-T: Valentín tenía una faceta como editor en Mordiente. Cuéntame sobre la relación con esta editorial.

CMW: Hemos hecho cosas muy interesantes con Mordiente, estupendas estampas. Significa también mucho en el devenir de nuestro trabajo en el Taller.

JP-T: Ellos elegían a los artistas y las imágenes o la decisión era junto al Taller.

CMW: No, esto eran encargos por parte de un tercero a nuestro Taller. Lo normal era que Valentín supervisara la edición y lo trabajábamos juntos. Editaron también algún grabado y serigrafías con [el Taller] Serigrafiable de Antonio Gil.

JP-T: La nómina con vosotros es nutrida: *Henry II, el corazón de las tinieblas* (1993) y *Fuente de los deseos* (1993), de las que ya hemos hablado, así como piezas de Gonzalo Tena *Sin título* (1994), Jordi Teixidor *Dos azules* (1994), Luis Gordillo *Tu nombre es humo* (1995)...

CMW: El capote de Soledad Sevilla [*Sin título* (1993)], Estrujenbank [*Vista de Carabanchel, Madrid* (1994)] y de Agustín Parejo School [*El final de la historia* (1993)] también.

JP-T: Hay una estampa para Chema Cobo, *Impressions d'Afrique* (1996), que tiene una anécdota divertida, ¿de quién son las huellas digitales?

CMW: La huella digital es mía. Había que poner huellas digitales y usamos la más cercana.

JP-T: ¿Había alguna relación con Málaga o Sevilla de vuestro Taller?

CMW: Con Sevilla no tanto, aunque sí, a través de BNV con Federico Guzmán hemos hecho trabajos muy interesantes: donde él saltaba a la máquina, cogía la rasqueta e intervenía directamente, de modo espontáneo sobre la pantalla para estampar solo partes de toda la imagen con una rasqueta pequeña [dos piezas sobre papel una, sobre lienzo otra *S/T* (1993)]. Luego estaba Vicky Gil [(en la colección *Manodehierro*, *Valor* (1996))]....

JP-T: Pero estos autores no forman parte de las ediciones de Mordiente, ¿no?

CMW: No, son de la misma época. De Fede [Guzmán] me encanta lo que hemos hecho en los formatos pequeños; y aquella donde aparece el guante [*S/T –monotipo–* (1993)] . Resultó muy enriquecedor trabajar esas cosas y fue muy divertido tenerlo en el Taller. Guardo muy buen recuerdo.

Antes preguntabas por Málaga. Desde Málaga con Enrique Brinkmann he coincidido varias veces: la primera pieza la hice para la Galería Laguada, intervine yo en la estampación de la carpeta que se llamaba *Los tres impostores* (1990).

JP-T: ¿Quiénes eran los otros dos?

CMW: Era Brinkmann por triplicado, unas figuras como cabezas; a lo Saura pero distinto. Se hizo para en mi taller de [la calle] Mano de hierro como encargo de Frasco [Francisco Morales] tras el cierre de su taller.

JP-T: Es muy diferente al Brinkmann conocido más tarde.

CMW: Sí. Hicimos otra para la carpeta de la Feria de Art+Sur en Armilla [*S/T* (1994)]; y una pieza sobre metacrilato [*S/T* (2008)]. También Dámaso Ruano [*Menhir I y Menhir II* (2005)]; Antonio Suárez-Chamorro [*Escuela Libre del Pensamiento VII / Homenaje a José Hernández* (2014)]...

Hay una carpeta de la Comunidad Europea [*Carpeta de Arte Interreg III-A* (2004)] con cinco artistas malagueños [Enrique Brinkmann, Jorge Lindell, Juan José Ponce, Dámaso Ruano y Suárez-Chamorro] y tres artistas marroquíes: Ahmed Amrani, Saâd Ben Cheffaj y Abdelkrim Ouazzani. Con este último hemos vuelto a trabajar ahora.

¿De dónde me viene la conexión con Marruecos y siempre coinciden los mismos nombres? Pues los circuitos allí son pequeños. Si Ben Cheffaj dice: «ah, mira, este me ha hecho este trabajo...». Melehi que llegó por Ana Bellido, la grabadora gaditana, como estuvimos hablando en días anteriores... O el proyecto de Cooperación Internacional que me coloca directamente en Casablanca con otros artistas del entorno de esa misma galería. Fue muy curioso. [Con la Fundación ArtSur en el Atelier La Source du Lion, de Casablanca, Marruecos (2010)]

En Málaga, más que en Sevilla, hay ya cierta implantación de nuestro Taller. Hay una serie de personas que nos tienen como un Taller de referencia.

JP-T: Imagino que todo esto sucede, en Málaga o Marruecos, porque están satisfechos con el Taller y se corre la voz. Si un artista vuelve a estampar con vosotros es porque está contento con el Taller.

CMW: Supongo que sí, normalmente sueles ser así.

JP-T: Volviendo a la época de la Editorial Mordiente y la Galería Palace, hay otro artista que experimenta mucho con los acabados: Pedro Garciarías. ¿Cómo resulta trabajar con él?

CMW: Con Pedro hicimos otra serigrafía promocional [*Iris*, (1989)], dos años más tarde que las primeras cuatro, una vez se agotaron aquellas.

JP-T: Una relación desde muy temprano.

CMW: Fue la segunda serigrafía que hicimos para la Galería Palace: *Granada, fuente de las delicias* (1989). Un trabajo muy exuberante de color, como es habitual en Pedro. Su *tropicalidad* hace que tenga esta exuberancia en su pintura.

JP-T: Hablamos del color estampado en el Taller, ¿sin intervenciones posteriores?

CMW: Toda la serigrafía estampada: la de Palace tenía unas diez u once tintas. La promocional [*Iris*, (1989)] que sacamos nosotros también tenía unas nueve o diez.

JP-T: ¡Una edición de lujo!

CMW: Sí, también llama la atención que, en ese momento, ya Palace nos encargara un proyecto de un cierto dispendio. Con Pedro nos llevábamos muy bien, al ser una persona muy cálida, muy abierta, muy simpático... y te mete en ese mundo tan bestial de su visión del color: para nuestros primeros momentos fue un relación importante. Con el tiempo, las serigrafías se fueron haciendo mucho más simples. O, al menos, en las obras que trabajamos con él la intervención serigráfica es solo una parte de la obra final. No quiero decir anecdótica pero las remata con pintura a la acuarela y hace de cada pieza una obra única.

Es otro concepto: no es obra seriada sino originales múltiples. Quien las adquiere sabe que tiene una pieza original y especial.

JP-T: ¿Como en *Homenaje a Lezama Lima* (2004)?

CMW: Sí, en aquellos años la galería Contemporánea Centro de Arte y el Archivo

Manuel de Falla editaron mucha obra de Pedro donde se solían combinar partituras de música con flores suyas. Eso se estampó en una sola tinta en gris y, posteriormente, él hacía una pequeña intervención con acuarela. Piezas sencillas pero con un resultado ciertamente bonito.

JP-T: Concibe la serigrafía pensando en integrarla en la imagen final, como instrumento en su proceso. ¿Es posible que pidiera una tinta gris para evitar que las líneas serigrafiadas se impusieran al trabajo posterior de color?

CMW: Tenía que ser contundente pero yo, personalmente, hago eso también: renuncio al negro puro. Prefiero enturbiarlo con algún color o una pizca de blanco... No sé porqué, pero para suavizar contrastes.

JP-T: Vinculado a la Galería Palace también está Pablo Sycet.

CMW: Hemos hecho con él una pieza para [la editorial] Mordiente. Un paisaje donde aparece una escalera [*Labores de riego* (1993)]. Así como algunas ediciones de las tarjetas postales que editaba el grupo de amigos alrededor de Julio [Juste] y Pablo [Sycet]. O la carpeta *C.B.* (1988) de Carlos Berlanga, que Pablo y Julio editaron conjuntamente y en cuya edición también participó Valentín Albardíaz.

JP-T: Hay otro grupo de autores que me gustaría tratar: artistas que han hecho previamente grabado calcográfico y hacen serigrafía con vuestro Taller. Por ejemplo Jesús Conde, con quien habéis hecho varias ediciones.

CMW: Primero hicimos con Antonio Conde unas cartas para el restaurante Pilar del Toro: sobre un papel elefante, que es un poco marmoleado y que era lavable. Se reprodujo el logotipo del Pilar del Toro con un grabado de Antonio Conde. Por otro lado, yo había hecho las pegatinas de Granada 92 formando una granada en rojo y verde (fue un encargo que nos dio un *dinerito* en aquel momento) y así conocí al director de Afinsa en Granada. Nos encargó una serigrafía de Jesús Conde que fue

Corral del Carbón (1995) –creo que la colgamos alguna vez en una expo [*Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía* (2007)]–. No sabíamos cómo solucionarlo ni Jesús [Conde] ni yo con una intervención suya. Así que fotografiamos el original y separamos las diferentes capas por claroscuros, haciendo fotolitos con la cámara reprográfica variando los tiempos de exposición. A estos claroscuros les asignamos unos colores en correspondencia, más o menos a la manera del artista alemán Gerd Winner y sus *fotoserigrafías*. Para mí fue una sorpresa; todo un descubrimiento saber que éramos capaces de sacar también un trabajo de esas características.

JP-T: Una imagen con una figuración muy alta, mucho detalle y variedad de color. ¿Fueron muchas pantallas?

CMW: Ocho, alrededor de ocho si recuerdo bien. Este tipo imágenes terminan, muchas veces, saliendo con alrededor de ocho pantallas.

JP-T: El proceso que cuentas es como la impresión de una fotografía pero más refinado porque tiene más matices y tintas intermedias.

CMW: Si bien recuerdo hay un remate final hecho a mano; tiene algunas intervenciones en la pantalla donde se cubre algo... cosas así y un fotolito dibujado a mano. Estábamos constantemente en el Taller probando y explorando todo eso.

JP-T: Al desarrollar este modo de estampar la imagen se pudieron producir otras imágenes de Jesús Conde: recuerdo una pieza grande con un arco azul [*Portacoeli* (1997)].

CMW: Esa fue una edición nuestra. Sabíamos que era un pintor con determinada implantación en Granada. Nos prometimos cierto éxito comercial de este trabajo que, finalmente, sucedió. Creo que las veinte estampas que teníamos las vendimos todas. Fue un poco el mismo procedimiento que hice con Ángeles [Agrela] una vez (2006): sacábamos en pequeño los fotolitos en claroscuro y teníamos esas imá-

genes separadas pero solamente para visualizar el trabajo. De modo que Jesús estuvo pintando todo eso de nuevo de su propia mano y por separado. Por tanto, el fotolito que habíamos hecho solo había servido de muleta o *chuleta*. Esto me pareció un método interesante que hemos aplicado en otras ocasiones; como te decía: con Ángeles Agrela y salió muy bien.

JP-T: ¿Para *La elegida* (2006)?

CMW: *La elegida* (2006), sí. Ella no había hecho serigrafía todavía. ¿Cómo se lo puedes hacer fácil a una persona que no ha hecho nunca esto, para que lo comprenda directamente y lo pueda ejecutar? Eso muchas veces es un problema. En ocasiones estás en un proyecto editorial que falla por falta de conocimientos de quien está metido en una edición por *encargo de*.

JP-T: En muchos casos habéis formado a los artistas para que puedan estampar con serigrafía.

CMW: De alguna manera, tienes que contar cosas. Tienes que informarles, yo no sé si formarles. Imagino que sí: tanto que aprendo yo de ellos y con ellos; al revés supongo que también algo estaré aportando.

JP-T: Hay artistas como José Manuel Darro con mucha experiencia en el taller calcográfico pero, quizá, en el taller de serigrafía tuvo que adaptarse y traducirlo a esta otra técnica.

CMW: Darro es alguien que se amolda muy fácilmente. No hubo grandes problemas: fondo de color, una pequeña intervención y luego un dibujo que marca. Él mismo, probando ha ido experimentando. Luego, en su casa, lo ha ido dilucidando.

JP-T: Me parece que *Silencio azul* (2000) tiene un aire más cercano a la calcografía que las piezas de Jesús Conde porque está entonado en una misma gama azules y

verdes. Esto se parece más a cómo se entintaría una plancha calcográfica.

CMW: Tal vez sí.

JP-T: Hay varias ediciones con él, ¿no es cierto?

CMW: Hemos hecho obra con él, sí. Para la Caja de Ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada] unas cuantas ediciones [como la citada *Silencio azul* (2000)]. Y un libro de artista titulado *Un gitano de ley, Ceferino Giménez Malla: oratorio* [Editorial Edice, 1997].

JP-T: Dentro de las obras figurativas me llama la atención una pieza y su proceso; es la estampa *Composición con equipaje* (2001) de Cristóbal Toral para CajaGranada [Caja General de Ahorros de Granada]. ¿Fue muy laborioso?

CMW: Fue un poco laborioso porque hubo que viajar dos o tres a Madrid veces para verlo, había que conocerlo, había que entenderse... luego el trabajo de hacer los fotolitos quedó delegado en mí.

En ese momento no teníamos esos medios de los que disponemos hoy, ni tampoco queríamos hacer nada que se pareciese a una reproducción en cuatricromía. Lo vimos como una construcción geométrica, campos de colores que, más o menos, aparecían en el original que también se fotografió.

Si recuerdo bien, todos estos campos de color se imprimían directamente o con diferentes superposiciones para tener maletas en muchos colores. Al final vino una tinta negra que sacamos de la fotografía en blanco y negro muy marcada. Sería como una imagen en Photoshop pasada por el filtro del umbral (que deja todo dividido radicalmente en blanco y negro). Sobre esto intervine con una aguja calcográfica metiendo tramas. Fue bastante laborioso porque hicimos este fotolito y lo fui rayando, poco a poco, como a punta seca. Se insoló y se estampó sobre los campos de color.

JP-T: Se consiguen muchos colores diferentes pero con una sensación de imagen envuelta, con mucha atmósfera.

CMW: Eso es porque muchos colores se repiten en muchos sitios. Casi siempre hay dos o tres superposiciones. Rara vez aparece un color puro. Hay veladuras [de color] y veladuras de blanco. Creo que eran en total ocho o nueve tintas para producir esa multiplicidad de colores. Desde el principio hemos hecho esto (muchas artistas nos han acompañado en ello) de trabajar con tintas translúcidas o transparentes para que se multiplique el color.

JP-T: Este procedimiento en el que levantas la tinta con la aguja es muy similar a la manera negra. Tal vez, por eso, la textura visual recuerda al grabado calcográfico.

CMW: ¿Recuerdas a Karen Hamann? Una señora de Colonia que asistía con frecuencia a los cursos de Alcalá la Real. Estaba en el taller de calcográfico mientras hacíamos el curso de serigrafía. Hacía grabado y con ella fue al revés. Le estampábamos con una tinta epoxi (creo que me la traje del Taller) sobre una plancha de cobre. Ella lo metía en el baño de ácido y tiró un grabado que realizó enmascarando la plancha con serigrafía. De modo que también puede hacerse al revés.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 5 de mayo de 2021

Conversación VII con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 19 de mayo de 2021

JP-T: Hoy hablaremos sobre el trabajo desarrollado con Paco Ortega Pomet. Pero me parece que debemos comenzar mucho antes, en la transformación del Taller desde tintas con disolvente hasta tintas al agua.

CMW: Sí, creo que sí. Ahí está el arranque de esto ya que la necesidad llevaba bastante tiempo pero no veía nada que me convenciera para desintoxicar nuestro ámbito laboral. [Nos propusimos] hacerlo más ecológico, más sostenible; también de cara al exterior queríamos evitar muchos productos bastante agresivos. Estaba latente que había que sustituir por algo las tintas al disolvente. En 2006, en una librería de Ámsterdam, me encontré un libro sobre serigrafía al agua de una gente de la Universidad de Edimburgo [*Screenprinting: The Complete Waterbased System* (Adam & Robertson, 2003)]. Describían varios sistemas, entre ellos el de Lascaux: usar las pinturas acrílicas para artistas de esa empresa mezcladas con una pasta de serigrafía que ellos han desarrollado. Esta pasta, en el fondo, es emulsionante y retardante: retrasa mucho el secado de la pintura acrílica.

Al principio me convenció este [sistema] por los aspectos medioambientales y la calidad de la pigmentación las pinturas de Lascaux, que se cuentan entre las mejores del mundo. Nos arriesgamos a comprar todo un lote de pinturas y a probar con ello

en 2008. Eso coincidió con la visita de Mohamed Melehi que pedía estampar unas obras. Conversando me dijo que, curiosamente, él estaba pintando con los acrílicos de Lascaux. Eso facilitó mucho las cosas para elegir el color y aquello salió bien. Fue una experiencia muy satisfactoria porque, de pronto, el Taller no olía a disolvente.

JP-T: Esta primera estampa de Melehi [*Sin título* (2008)], ¿fue la que abrió una etapa?

CMW: Fue estampar como siempre: tintas planas, que es lo suyo, y grandes superficies de color. Fue una serigrafía muy clásica: *hard edge* con colores llamativos y fuertes.

JP-T: ¿A partir de ahí toda la producción del Taller pasa a ser al agua?

CMW: Sí, la decisión estaba tomada. Esta primera estampa a mi me convenció y gustó mucho. A partir de ahí, me tenía que hacer con ese nuevo medio.

En verano de 2008 me fui a Nicaragua con la Fundación ArtSur a trabajar en Granada (Nicaragua), curiosamente me fui *de Granada a Granada* para trabajar a la Casa de los Tres Mundos. Es una casa cultural patrocinada por Ernesto Cardenal y Dietmar Schönherr, que es un austriaco que trabajó en la televisión alemana. Un sitio muy interesante. Llevamos esas tintas allí y esto me dio la oportunidad de experimentar con los alumnos. Hicimos algunas estampas pequeñas con fotografías de las puertas de Granada para que luego eso se pudiera vender en hoteles. Quedaron muy bonitas esas piezas.

Facilitó mucho el trabajo allí la tinta al agua y aquello me convenció mucho. Trabajamos en condiciones bastante precarias; las pantallas se lavaban en el patio, por ejemplo. Ayudaban mucho esas componentes, medioambientalmente mucho menos dañinas, que cualquier herramienta clásica que se podía haber llevado para allá. Entremedias, estuve trabajando con estas tintas, descubriendo sus bondades.

En 2010, también con ArtSur, me fui a Marruecos [Atelier La Source du Lion, de Casablanca]. Eso coincidió, curiosamente, con que a la vez la Alhambra me había dado el encargo de hacer reproducciones de unos grabados de T.H.S. Bucknall Estcourt de 1832 en serigrafía y aquello fue un reto bastante grande.

JP-T: ¿Cómo afrontaste este reto?

CMW: Yo probé al principio con resoluciones de imprenta pensando: «esto es lo más fino que se puede dar». Sin embargo, en los fotolitos que saqué aún eran muy visible el granulado, los puntos... eran demasiado bastas esas reproducciones.

JP-T: ¿Qué técnica tenían las estampas originales?

CMW: Eran grabados a punta seca y aguatinta sobre plancha metálica. Había un granulado muy fino de la plancha y mucha gama de gris. Simplemente, me arriesgué a probar doblando la resolución a 600 puntos por pulgada con una trama aleatoria y, curiosamente, aunque en todos los libros de serigrafía se dice que teóricamente eso no es posible... se insoló bien. Luego, sin embargo, el hilo se traga muchos de estos puntos que ni aparecen al final en la imagen pero lo que resta es lo suficientemente fino. Si lo trabajas con tintas muy transparentes se acaban fundiendo y consigues realmente una ilusión de tono continuo bastante convincente.

JP-T: ¿Es muy alto el número de hilos de las pantallas para este uso?

CMW: No tanto: 165 hilos, 600 puntos. Entonces ves que matemáticamente eso es imposible. Sucede que, luego, si al paso de la rasqueta el punto vuelve a reventar... No lo tengo muy científico todavía pero, aparentemente, funciona. Esta es una hilatura bastante fina.

Las pantallas de serigrafía parten de trece hilos para cosas muy bastas; para cerámica, desde luego, de veinte; pasamos a cincuenta o setenta para textiles; para estam-

paciones gráficas, normalmente, se usa entre setenta y cien, incluso ciento veinte. Para detalles muy finos desde ciento veinte hasta doscientos veinte, que hay. No he comprado nunca tan fino. Tengo pendiente una casa que he descubierto. Por lo visto, fabrican tejidos muy, muy estables y muy finos. Quiero preguntarles algún día si me pueden hacer un envío.

JP-T: Tenemos tintas al agua y una resolución al doble de lo normal. ¿Qué echas de menos con las tintas al agua, qué diferencias hay con las tintas de disolvente?

CMW: Si acaso, ahora me falta encontrar un papel no demasiado absorbente, que no dilate demasiado. Voy viendo, con el paso del tiempo, que imprimir con agua significa también tirar más papeles: hay más dilatación en el papel.

JP-T: ¿Hay cambios estéticos?

CMW: Aparte de la luminosidad del color he descubierto, con el tiempo, que la tinta no se me secaba en la pantalla tan fácilmente como las tintas al disolvente. Por eso me atreví a afrontar el trabajo de la Alhambra de aquella manera. Se mantiene más tiempo el poro abierto y eso quiere decir que puedes imprimir detalles muy finos: tanto líneas como puntos muy finos. Eso me convenció definitivamente de que había dado en el clavo y fue realmente esencial para seguir trabajando con esto.

JP-T: ¿La transparencia con estas tintas es satisfactoria?

CMW: Para los grabados de Bucknall (2010-2017) eran cuatro tintas; la primera un gris prácticamente invisible que justo velaba el papel un poquito: un negro al uno por ciento o al dos como mucho. Y luego intensificando los grises hasta llegar a tono más claro. Lo hemos hecho en cuatro: pues quizá se hubiera hecho mejor en cinco o en seis pero, bueno, durante un tiempo se vendió con cierto éxito en las tiendas de la Alhambra.

JP-T: Una vez desarrollado esto –ante la necesidad de tener mayor estabilidad en el papel– sumas a la tinta al agua y a la definición muy alta, la elección de soportes más gruesos.

CMW: Eso es lo que pasó con las estampas de Pomet. Madurando el proceso, hubo un encargo de la Caja de Ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada] con la autora Amesa (*La luz camina por el Mediterráneo*, 2011) y ahí sacamos todo el rendimiento a las cualidades de estas tintas. Luego también con las cosas que hicimos para Emergen&Cía: nuestras ediciones con La tonta el bote [*Inconfesiones*, (2013)] e Irene González [*Bosque*, (2015)]. En 2013 ya había hablado con Paco [Pomet] porque quería trabajar con él; previamente habíamos hecho *Nótt* (2013) en el Taller.

JP-T: Pero *Nótt* (2013) es una pieza con una técnica tradicional.

CMW: Claro, Paco pintando los calcos para una serigrafía de tintas planas. Ese es el primer trabajo que habíamos hecho. Después trabajaríamos en *Internacional* (2014), ya no separando las capas por claroscuros sino con un sistema de separación de colores para uso *de la casa*. *Taylor made*, que dirían los ingleses, para la nueva herramienta en uso (que eran las nuevas tintas).

Cuando tuve una sensación –eso también coincide con una época–. En mi Taller me había dado cuenta de que, muchas veces, se me hacen encargos por parte de entidades y me dicen: «tal artista va a hacer una serigrafía». Tú estableces un contacto con el artista y te das cuenta que no tiene ni idea. Sabe lo que es una serigrafía, hasta –a lo mejor– ha hecho alguna, pero raras veces es el caso. La mayoría, pues, no tiene ni idea.

Caben varias posibilidades: o haces un curso, que es muy largo; o le ayudas a hacerla dándole una especie de muletas o una especie de *chuleta* que hemos hecho. Por ejemplo, en 2006 hemos elaborado en el ordenador la separación de colores

para la serigrafía *La elegida* (2006) de Ángeles Agrela. Llevó un buen trabajo de ordenador aunque, luego, ella cogiera esas imágenes de ordenador e impresas en DIN A4 solamente como referencia para pintar los calcos.

JP-T: Es decir, un trazo manual basado en esas *chuletas* pero con un cambio de escala, ¿no?

CMW: Sí, cambiando la escala. Con *Amesa (La luz camina por el Mediterráneo, 2011)* era eso también. Había que trabajar con una imagen sacada en fotografía que luego fuimos hablando, mirando, sacando extractos, combinándolos, combinando los colores, las capas... Un proceso donde vas consultando con la artista, haciendo pruebas... pues tú haces un paso intermedio y, como han desaparecido muchos medios analógicos, lo haces digitalmente. Pero luego lo devuelves a la mano y al proceso artesanal.

Las dos primeras serigrafías donde yo considero que tenía más o menos ese proceso perfilado o entendido (sin concluir, porque eso viene después) aparecen cuando invito a Paco Pomet y a Soledad Sevilla a hacer una edición con nosotros. La de Soledad es *Montaña mágica* (2013) y la otra es *Internacional* (2014) de Paco Pomet.

En este momento nos habíamos planteado volver a ferias, pero olvidando Madrid (donde nunca nos habíamos sentido demasiado bien acogidos; o, sobre todo, lo consideramos *muy muy* caro para los servicios que nos dieron las ferias de allí). Así que participamos en Paper Art Colonia 2014: una feria muy bonita pero muy mal metida en el tiempo.

Por tanto fue, como feria, un fracaso. Colocamos la serigrafía de Paco [*Internacional* (2014)] en un sitio muy central. Hubo poco negocio, aunque fuimos uno de los stands que mejor funcionaron al vender mucha obra (porque teníamos muchas estampas de sesenta euros [señala hacia la colección Triple B]).

JP-T: Claro, hay que tener oferta en todos los nichos de mercado.

CMW: Bueno, tuvimos bastantes respuestas de editores alemanes de obra gráfica diciendo: «talleres como el vuestro, de buena calidad, ya no quedan en Alemania»... pero de Paco no vendimos ninguna. La historia es algo curiosa: *Internacional* en 2015, después de fracasar comercialmente en Colonia en el 2014...

JP-T: Un fracaso porque aún no había estado en Dismaland. A raíz de su participación en Dismaland hubo un auge de Paco Pomet que hizo que la serigrafía *Internacional* (2014) fuera muy deseada.

CMW: Claro, en 2015 ya hay Dismaland, aún así ya habíamos vendido algún ejemplar aquí. Se nos agotó en dos días el resto de estampas. Era tal avalancha que tuvimos de correos de todos lados, pudimos recibir trescientos correos electrónicos en ese momento.

De repente teníamos que comunicarnos en inglés. Nos quedaban, de una edición de sesenta... creo que teníamos unas cuarenta estampas. Esas las dimos por orden de llegada y las enviamos a Moscú, Sidney, Londres, San Francisco o Nueva York. Estuvimos sorprendidos porque habíamos hecho antes una página web pero la tienda no estaba montada, así que la gente nos escribía para preguntar: «oye, ¿tenéis esta obra?»...

JP-T: Vuestro acierto fue serigrafiar *Internacional* antes de que Banksy eligiera esta misma pieza. Tenéis el mismo ojo que Banksy.

CMW: Bueno, fue una propuesta de Paco. Desde el principio, el diálogo con Paco ha sido muy fluido. Nos hemos entendido muy bien. Si planeas una cosa así hablas mucho y él propuso esa obra porque es la que mejor le había funcionado comunicativamente. Una obra que ya estaba en muchas páginas web, estaba siendo discutida en muchos foros de arte, con la que Paco había ganado cierta popularidad.

JP-T: Siendo esto cierto, como editores aceptáis esta imagen. Es un acuerdo entre el artista y vosotros como editores, sin que haya una imposición de terceros.

CMW: Sí, supongo que algún buen ojo debemos tener después de tanto tiempo. Nos contenta mucho haberlo fichado antes de que tuviera ese éxito tan rotundo. Habíamos visto esa posibilidad latente que podría funcionar.

Esto de pronto se vende bien pero me daba cuenta de que algunas cosas aún fallaban; tenía que ver con la pantalla de ordenador que entonces tenía. Me compré uno nuevo: esto es lo que me dio *Internacional* (2014), que llegó a costar 6.000 dólares el ejemplar en reventa. Casi se multiplicó por diecisiete o por dieciséis el precio de venta. Así que compramos el ordenador y unas pantallas nuevas hechas a una medida que habíamos establecido, que eran 60 x 80 cm. Es la medida de *Rojo* (2015).

Una pieza que trabajé en este ordenador [nuevo], viendo píxel por píxel. Realmente es la estampa con la que, definitivamente, concluí el trabajo de desarrollo de mi sistema de separación de color. Con *Rojo* (2015) ganamos el Premio FESPA Oro en Ámsterdam que no tuve tiempo de ir a recoger. Fue una lástima pero fue un revulsivo bastante fuerte.

JP-T: Veamos la cuestión del soporte: la estampa *Internacional* (2014) ya tiene una cartulina Callos que no se mide por el gramaje sino por el grosor, un milímetro y medio. Es un soporte que ya es rígido, ¿eso es un gran cambio?

CMW: El papel de Soledad Sevilla [*Montaña mágica* (2013)] era de 450 gramos en lugar de los 300 que habitualmente usamos, aún flexible. Pero esto de Pomet es ya un cartón con, aproximadamente, 900 o mil gramos por metro cuadrado. Precisamente para evitar dilataciones. Las siguientes serigrafías de Paco las hicimos sobre cartones de *passe-partout* de dos milímetros de grosor.

JP-T: ¿Eso redondeó la técnica usada con sus piezas?

CMW: Es de una gran precisión. Yo creía conveniente imprimir así, sobre cartón. Algunos clientes lo han saludado, otros no tanto. Como estamos últimamente con el mercado inglés, allí se prefiere el *deckle edge* en el papel: el papel con barbas. Tiene que llevarlo y si no, no es...

JP-T: Es cierto, la *Black & White* de *Internacional* (2018) va en un papel convencional.

CMW: Sí, bueno, son papeles de 450 gramos. Como la *Black & White* (2018) eran menos tintas, me he arriesgado a eso.

JP-T: Si sumamos las tintas al agua, la alta definición, el soporte rígido de dos milímetros de Crescent... tenemos la serigrafía *Rojo* (2015) con doce tintas. Son muchas tintas para una pieza prácticamente monocroma.

CMW: Sí, mucha gente me dice: «ah, tiene dos colores; es rojo y negro» [risas]. Pero no es cierto: hay ocho grises, dos marrones y dos rojos. Digamos que está el rojo una vez transparente y una vez opaco. Con el marroncito, igual. Con las ocho capas de grises y negros matizamos la tonalidad desde un gris prácticamente invisible hasta lo más intenso.

JP-T: Son muchas tintas que el soporte recoge muy bien, no tiene fatiga. Como decías, esto fue reconocido con el premio FESPA Oro 2016. Desde este foro especializado, ¿qué comentaban sobre *Rojo* (2015) y su técnica?

CMW: En aquel entonces no decían nada de innovación ni nada. Hablaban del dominio y la precisión técnica, la calidad. Hasta uno de los jueces tenía en su teléfono varias fotografías.

Me vino, amplió y me dijo, «¿y aquí qué leches has hecho?». Estuvieron allí con la lupa y no lo consiguieron descifrar. La FESPA es la Federación Europea de Asocia-

ciones de Serigrafía con unas 40.000 empresas asociadas del mundo entero. Fue fundada en los años 50 por una serie de serigrafistas que admiro mucho, entre ellos Michael Domberger y Michel Caza.

En FESPA concurren muchos talleres como Lorenz Boegli de Suiza o grandes talleres de Inglaterra como Harwood King que, mayoritariamente, son sitios bastante tecnificados, con alta tecnología, con maquinaria de ultravioleta de alto rendimiento. Boegli incluso está respaldado por la compañía Merck para que pruebe sus pigmentos y tienen convenios...

Aquí en España, desde los ochenta y más tarde hemos venido de otro lado, más bien de la escasez. Eso te lleva a otros resultados no menores, diferentes. Supongo que eso es lo que pueden haber visto: un resultado semejante con menos dispendio tecnológico.

JP-T: ¿Se trata de agudizar el ingenio?

CMW: Pues eso, algo tiene que ver con eso. Luego viene *Había una vez / Once Upon a Time* (2016) con la que gané un [FESPA] Bronce en Hamburgo. Después quisimos hacer otra cosa y reprodujimos un dibujo a lápiz sobre un papel, otra vez, que luego Paco iluminó a mano [*Los dibujantes / The Draughtsmen* (2017)]. Nos habíamos dado cuenta cómo funciona el mercado inglés y americano: allí funciona muy bien el *hand finish* y estas cosas.

JP-T: Algo que no es nuevo en el Taller: con Pedro Garcíarías era una práctica habitual.

CMW: Sí, me gusta de siempre. Con ese [*Los dibujantes / The Draughtsmen* (2017)] ganamos el Bronce en Berlín, y la Plata con [*Warszawa Wschodnia* (2018) de] Sebas Velasco [Ambos premios FESPA 2018].

JP-T: Velasco es un autor diferente pero se ha empleado esta misma técnica de precisión.

CMW: Nos pareció bonito reproducir uno de sus trabajos en Varsovia. Tanto la imagen como el paisaje que lo circunda. Resulta curioso que el paisaje urbano alrededor de la imagen mural pintada está hecho con las mismas tintas aunque parece completamente diferente; esos colores mucho más velados en el paisaje que en la imagen.

JP-T: En las piezas de Paco Pomet me llama la atención que no se limitan a construir una imagen sino que puede apreciarse la textura del óleo.

CMW: Eso tiene que ver con la forma en la que él fotografía sus cuadros. Tengo la sensación de que, a diferencia de otros artistas, le gusta que se vea el brillo que hace resaltar la materialidad del cuadro.

JP-T: Se aprecian sombras propias de una luz rasante que consigue esa textura visual en una estampa enormemente plana (ya que el soporte es muy pulido).

CMW: Evidentemente, ahí se ha trabajado con fotografía aunque Paco me pide, en la medida que se pueda, aprovechar la serigrafía para sacar, ¿cómo diría yo?, más limpidez al color. Que no se emborrone con varios tonos, sino que se deposite de una vez. En el rojo de *Rojo* (2015) o en el resplandor de *Había una vez / Once Upon a Time* (2016), me pedía precisamente eso. También para que la serigrafía se distinguiese del original y fuera otra cosa. Es una adaptación a la serigrafía, al medio para hacerlo más gráfico.

Hicimos otras: para Triple B [*Exhumación* (2014)], para su boda hicimos una edición privada [*Escape* (2015)], también una edición promocional [*Parade* (2016)] y *The Melting* en 2018.

Y luego están las reediciones de 2018: en 2008 Paco había pintado el cuadro *Internacional* y pensaba que se merecía una edición de aniversario, después del éxito que hemos tenido. Así que sacamos en noviembre de 2018 *Internacional –10th Anniversary Black & White Edition–*. Hicimos cien ejemplares, funcionó bien. Tenía que diferenciarse de la anterior, así que trabajamos sobre el boceto que Paco hizo antes de pintar el cuadro.

Al mismo tiempo, estábamos recibiendo la petición de un editor de Inglaterra (Stowe Gallery) para imprimir una versión en gran formato: *Internacional –10th Anniversary Collectors' Edition–* fue un reto para mí. Volví a trabajar ya con todas las posibilidades técnicas que teníamos en el Taller, adquiridas durante ese tiempo. Hice una nueva versión con once tintas, al final. Le metí más trabajo que a la edición primera. Es una pieza de 96 x 124 cm. Era una serigrafía...

JP-T: ¡Enorme!

CMW: Enorme, sí. Fue muy difícil ese trabajo.

JP-T: Hacer una pieza de ese tamaño tiene dificultades añadidas

CMW: Como tenía que ser sobre papel (¡no podía ser sobre cartón!) pues fallaron bastantes piezas en la estampación. Si hay una dilatación de un milímetro o dos, rápidamente lo ves. Al final salió bien, lo enviamos allí y significó un buen negocio.

JP-T: Lo más reciente sería *Érase una vez toda la vida* (2020) de la que hay dos versiones: una sin intervención y otra iluminada a mano.

CMW: Sí, un poco lo mismo. Es un tríptico, la versión monocroma viene en una hoja y la iluminada viene cortada en tres con una carpeta. Paco ha metido un degradado de color que subraya un poco lo que hay en la imagen.

JP-T: Resulta una forma creativa, como editores, para ofrecer diferentes productos con una misma imagen.

CMW: Hemos visto que en el mercado anglosajón gustan esas cosas. Hay mucho coleccionista que quiere un producto que se distinga de la edición principal.

JP-T: Las piezas iluminadas es una tirada muy corta: doce piezas. Si añadimos la manipulación del autor, se acerca mucho a ser un original único.

CMW: Siempre nos ha gustado imprimir originales y diversificar, explorando las posibilidades que hay.

JP-T: Hemos hablado de muchas piezas que llevaban postproducción. No es algo nuevo en el Taller.

CMW: ¿Qué hemos estampado luego? *Nightmare* (2021) es la más reciente con Paco.

JP-T: ¿Cómo ha sido la estampación?, ¿ha sido el proceso una pesadilla?

CMW: En un primer momento, sí, porque he vuelto al papel y últimamente se me ha acumulado cierta cantidad que tengo que reciclar. Tengo papeles de grandes formatos y eso hemos hecho con Antonio Alcaraz [*Serie Variaciones Distrito Minero. Linares* (2020)] –tenía por aquí el catálogo de su exposición, que terminó ayer en Jaén–. Hemos recuperado papeles ya estampados, los hemos embadurnado de pintura hasta hacerlo pesar tres veces más. Ya tienes un nuevo soporte donde luego pintó él y después se estampó. Eso me estoy planteando con una cierta cantidad de papel. Hay una edición que repetí una vez completa. El éxito también viene por los tropezones.

JP-T: *Nightmare* (2021), ¿lleva muchas pantallas? La imagen es muy ajustada al

trabajo de Pomet y ha sido producida directamente para la estampa, sin que hubiera circulado antes.

CMW: Eran seis pantallas.

JP-T: ¿Ha tenido buena recepción comercial?

CMW: Creo que *Nightmare* (2021) está demasiado referida a la historia española para tener éxito en el mercado anglosajón. Pero con Paco tengo la sensación de que no importa mucho, que ya llegará el momento de esta pieza.

JP-T: Y sobre *The Melting* (2018), ¿qué me podrías contar?

CMW: No ha sido un éxito comercial rotundo pero es una pieza que a mí me gusta mucho. Resume muy bien el humor de Paco, cómo mete sus elementos surrealistas en una imagen.

JP-T: No parece tan compleja como realmente es: tiene diez tintas.

CMW: Darle el volumen a ese «cielo derramante» que baja de la montaña en serigrafía es de esas cosas que, como impresor, te retan. Tienes que trabajarlo *un ratito*. Hemos combinado lo fotomecánico con lo manual para pronunciarlo un poco, porque solo de la foto no salía suficientemente bien. Entonces, para esto, hicimos un fotolito a mano que se intercaló.

JP-T: ¿Hay alguna pieza en proyecto con Paco Pomet?

CMW: Tengo varias que me gustaría hacer. Hay una que ya tenía bastante avanzada para retomarla, la abandonamos porque es ciertamente difícil.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 19 de mayo de 2021

Conversación VIII con Christian M. Walter

Videokonferencia realizada el 26 de mayo de 2021

JP-T: Esta tarde me gustaría hablar sobre vuestro trabajo como editores. De hecho, vuestra trayectoria comenzó con una edición propia de cuatro estampas.

CMW: No nos conocía prácticamente nadie en la ciudad y algo había que inventar; para poder llamar a las puertas y poder enseñar. Pensamos en sacar cuatro carpetas autopromocionales que, poco a poco, fuimos distribuyendo a artistas, a las galerías de la ciudad, en instituciones, hablando con directores del Ayuntamiento, la Diputación... sitios así. Íbamos dejando esas serigrafías de pequeño formato que eran de Valentín Albardíaz, Julio Juste, Luis Costillo y Eva-Maria Herbold (1987).

Estas serigrafías fueron lo primero que salió del Taller como unas ediciones propias. Esa pauta la hemos mantenido también desde el principio. Cuando se nos acabaron, hicimos otra con Pedro Garcíarías [*Iris*, (1989)]. Continuamos con otros proyectos porque un taller de serigrafía como el nuestro, de un mercado regional, puede llegar a subsistir pero no mucho más. Había que pensar en hacerse conocido en todo el ámbito nacional y para eso hacía falta tener obra. De ahí que invitáramos a artistas para ediciones propias. Supongo que era eso: para poder acudir a ferias de obra gráfica, mostrar nuestra existencia a un público especializado y postularnos como un sitio alternativo donde poder trabajar.

JP-T: Hay tres formas de que surja una edición en vuestro Taller: un artista quiere editar, un tercero encarga (institución o galería, por ejemplo) y la tercera vía es la edición del Taller. ¿Cuál es la vía más abundante?

CMW: Eso no es constante. ¿En qué nivel está cada cosa: los encargos, las ediciones propias?... con el tiempo ha ido cambiando siempre. Sí puedo decir que las ediciones propias nunca han sido económicamente rentables hasta 2015. Hasta entonces invertimos en la mercantilización de nuestro trabajo, ponerlo en circuito, que era un gasto realmente mayor que el retorno. Acudir a Estampa, por ejemplo. Vendes obra, poco a poco te van admitiendo en un círculo ya de por sí cerrado. Pero no es fácil. Hay que estar convencido de lo que haces, que algún día te llegará [el beneficio].

JP-T: Hay una doble apuesta: comercial pero también, casi antes, por una línea de trabajo.

CMW: Se mezcla todo mucho. Un método de hacer publicidad y llegar a clientela – para que la gente te vea– sería comprar una página del [periódico] Ideal o una cuña en la televisión para contar lo que sea. Esto te cuesta un pastón. La mayoría de las empresas tienen un presupuesto de publicidad: para lanzar en Facebook, tanto; para Google, tanto; tanto en *flyers* de papel... Yo he considerado que ir a las ferias, montar exposiciones, incluso participar en concursos consigue mejor que hablen de ti. Tener pequeñas cuñas en la prensa es mejor que sacar tú un *flyer*, ¿no? He entendido esto como una inversión publicitaria.

Es todo un paquete: a la vez que sacamos, por ejemplo, nuestras Triple B (nuestras ediciones de bolsillo), te da pie para hacer experimentos que antes no hecho: con Simon Zabell [*S/T* (1998)], el barnizado del final del papel *couché* para que luego tenga acabado de tapicería de escay, como el propio sillón. Con [José María] Larrondo fue la primera vez que traté de producir una acuarela bastante delicada [*S/T* (1997)]. Con [Jorge] Dragón estampamos sobre dos soportes diferentes para presentarlos a

una cierta distancia en el marco, para que se produjera cierta vibración [*Open Transport #5* (1998)]. Con Carlos Galera [*Secadero* (2013)] para el secadero de tabaco que se representa en la imagen hemos usado una tinta mezclada con carbón de secadero calcinado, con [Alejandro] Gorafe usamos una pasta metálica que antes no habíamos empleado nunca [*Arabesco* (2005)], con Julio Juste hemos hecho *collage* –como siempre– [*CH* (1998)], con Susana Guerrero [*S/T* (2006)] se ha usado un troquel para cortar y poner otro papel detrás...

Se han podido probar muchas cosas y, a la vez, era un instrumento de *marketing* para tener una oferta asequible en las ferias de arte como Estampa que nos iba bastante bien: hacía a mucha gente pararse y mirar.

JP-T: Es una manera de invertir en prestigio: tener buenas ediciones que sean reconocidas.

CMW: No creo que siempre hayamos tenido una mano feliz, también te lo digo. Se nos ha ido desarrollando y ves hasta dónde hemos llegado en cada momento de nuestra trayectoria. Por otra parte ves lo atrevidos que éramos para pedirle trabajos a la gente o decirles, de vez en cuando: «oye, ¿no me podrías dar otra cosa que eso, a lo mejor, no funciona?»

JP-T: Ha habido trasvases de nombres: artistas que comienzan con una edición del Taller y luego lo hacen con una institución. O viceversa.

CMW: Sí pero, la verdad, no hay demasiada planificación.

JP-T: Aprecio que hay mayor libertad cuando sois editores: os permite elegir a quién estampáis, qué imagen, si hay experimentación técnica.

CMW: Eso es lo que pretendemos: no poner cortapisas cuando ya nos hemos decidido.

JP-T: Incluso sabiendo que hay ediciones que no serán comerciales.

CMW: Claro, lo hemos hecho con cierta frecuencia. Sabemos que no se va a vender con rapidez casi nunca. Creo que en la obra gráfica más tradicional los ritmos son otros. Las ediciones van a un ritmo más lento.

JP-T: Triple B es un ejemplo muy amplio al que sumar otras colecciones: Manodehierro o Emergen&Cía. Pero también hay ediciones del Taller muy abundantes fuera de estas colecciones.

CMW: Hay toda una serie de obras editadas y vamos a seguir con ello. Ahora que tenemos las máquinas aquí vamos a ampliar: queremos meternos en ediciones digitales e híbridas. Antes estuvimos hablando qué ediciones eran más numerosas en el Taller: la vertiente más importante, al principio, eran los *servicios de impresión*. Ese era el pilar donde descansábamos y el que nos hacía subsistir económicamente. Si había un encargo de Granada 92, de un artista, de la Caja de Ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada]... esto es lo que nos financió todas las demás de actividades.

Con el tiempo, desde el año 2011 al 2020 (cuando se notó el presupuesto recortado en cultura en todos los ámbitos por la crisis económica), fueron malos tiempos para la obra gráfica en España, particularmente. Tuvimos unos años todavía en los que participé con proyectos de Cooperación y Desarrollo Internacional [con la AECID a través de Fundación ArtSur en Nicaragua (2008), Guatemala (2009) y Marruecos (2010)] y pudimos vivir un tiempo; cuando eso se acabó y dejó de funcionar... tampoco hubo ya encargos de la Caja de Ahorros [CajaGranada desaparece en 2010 para integrarse en Mare Nostrum].

JP-T: Claro, desapareció la Caja.

CMW: Entonces, con bajos ingresos, me dije: «algo hay que hacer». Como cuando

iba a por los premios: «hay que mostrar excelencia». Y más tarde vino la buena fortuna, la concatenación de hechos relacionados unos con otros que hicieron que triunfáramos con las estampas de Paco [Pomet]. Así que cambian las cifras y vivimos ahora, prácticamente, en el ochenta o noventa por ciento de nuestras ediciones. Durante los años quince, dieciséis y diecisiete, principalmente con las estampas de Paco.

En el año diecisiete ya profesionalizamos nuestra página web para que funcionase bien y fluidamente con tienda, sitio en inglés... No es que haya mucho tráfico pero es un público muy internacional: además de muchos europeos (especialmente ingleses) y americanos, visitas de India, China, Japón, Rusia, África del Sur, México, Argentina.

Esto hace que algunas ediciones cobren importancia. Especialmente las de Rogelio López Cuenda: curiosamente, hemos enviado alguno de sus trabajos a Inglaterra o, hace poco, a Montreal en Canadá. Solo el hecho de tener la página ya está promocionando (aunque en una medida mucho menor) las otras ediciones que hemos hecho. Así que ahora tenemos planes con Elo Vega y con Rogelio [López Cuenca] para sacar algunas ediciones más.

JP-T: En vuestras ediciones cuidáis la cantidad de estampas con un tope en Triple B de ciento veinticinco, ¿cuál es la tirada habitual?

CMW: Varía pero digamos que en las parejas que hemos hecho con [Waldo] Balart, con [Santiago] Ydáñez, con [Miguel] Rodríguez-Acosta, la de [Ángeles] Agrela y [José] Piñar son cuarenta ejemplares.

JP-T: Las más altas que han salido del Taller, ¿en general?

CMW: La más numerosa que hemos hecho, creo recordar, han sido quinientos u ochocientos ejemplares en ediciones para la Caja de Ahorros [Caja General de Ahor-

ros de Granada, CajaGranada].

JP-T: Cuestiones de regalo institucional, imagino.

CMW: Exactamente. Nosotros lo más alto que sacamos, de vez en cuando, son estas tarjetas que hacemos (pequeños regalos promocionales). Como son regalos intentamos que no tengan valor como objeto de coleccionismo o que estén en un escalafón menor en ese sentido (según los manuales). Así que hacemos trescientos sesenta y cinco ejemplares de una tarjeta para felicitar el año.

En ediciones comerciales la más alta que hemos hecho ha sido *Rojo* (2015) de Paco [Pomet], de la que hemos hecho ciento cincuenta ejemplares, ya que la íbamos a acabar vendiendo en cuatro continentes. En todo caso, normalmente lo dejamos entre cuarenta o sesenta ejemplares en estampas de 50 x 70 o 70 x 100 cm. En ediciones más pequeñas es posible que hagamos algún ejemplar más.

JP-T: Editar te da la oportunidad de trabajar con artistas que os parecen interesantes.

CMW: Nuestras ediciones dan lugar a trabajar con artistas interesantes, experimentar con ellos; por ejemplo, investigar el color con un artista como Miguel Rodríguez-Acosta. Puede haber otras motivaciones que no sean las pecuniarias: con el tiempo, pienso, «estas serigrafías ahí las tenemos». Es un patrimonio del que disponemos pero a mí, el invitarle me ha dado la oportunidad de tenerlo aquí y, como cada vez que ha estado aquí, la oportunidad de aprender un montón con él.

La edición de Jesús Palomino [*Gold Ecology* (2013)] es otro experimento en este sentido, en cuanto a probar cosas diferentes. Con Ydáñez, aunque ya lo hayamos probado, hemos trabajado de otra manera sobre papel japonés [*S/T (SY001)* y *S/T (SY002)*, ambos 2006].

JP-T: Con autores como José Piñar el Taller pasó de editar una pieza menor (*S/T* de 1997 para Triple B) a otra más grande [*Paisaje CMYK* (2006)].

CMW: En este caso, la verdad, me gustan más las ediciones que hemos hecho para Arte y Naturaleza que la nuestra propia. No obstante pienso que esto es cuestión de gustos.

JP-T: Tal vez responde a la fase en la que estaba.

CMW: Yo tampoco quiero ser rígido. Hay que aceptar las imágenes con confianza en el artista. Por su manera de trabajar, sigue siendo muy serigrafiable aunque muy laborioso. De hecho, lo queremos volver a invitar para estampar otra vez. Realmente, me gustaría repetir con unos cuantos de los que hemos hecho últimamente.

JP-T: En el caso de Ángeles Agrela fue al revés. De una pieza grande (*La elegida*, 2006) a la pieza de Triple B. Y otro artista con ediciones reiteradas en el Taller es Santiago Ydáñez, como en *Geología y genealogía* (2011).

CMW: Hablamos con Santiago para hacer algo que fuera diferente y me sacó esos dibujos.

JP-T: ¿Estaban separadas o superpuestas las imágenes? Es curioso porque parece que la serigrafía permite esa permutación.

CMW: Ya estaban hechos, creo que es una manera habitual en su trabajo. La verdad es que podría haber elementos intercambiables. Sí.

JP-T: Santiago Ydáñez hace un trabajo muy expresivo y muy pictórico. Se supone que su traducción a serigrafía plantea dificultades que, sin embargo, habéis salvado.

CMW: Supongo que eso se debe más a lo experimentado que es Santiago que a

mí. Es sorprendente cómo resuelve con unos gestos. Los fotolitos, venía ya con ellos. La primera vez yo dije: «sí, está bien hecho pero parecen extraños, no sé si va a funcionar» y Santiago me dijo: «tú no te preocupes, esto funciona». Tienes que ir montando, ponerlo por separado con el valor adecuado a cada tinta. Pero sí: ha sido muy instructivo hacer serigrafías con Santiago [Ydáñez]. Me sorprendió unas cuantas veces.

JP-T: Habéis usado papeles especiales que le dan mayor calidez a las piezas.

CMW: Son unos papeles Mino hechos a mano, de morera; papeles japoneses ligeros que han dado, en ese caso, muy buen resultado [*S/T (SY001)* y *S/T (SY002)*, ambos 2006]. Después, con la stampa de los pájaros [*S/T (SY003)*, 2006], regresamos a un papel habitual como es el Somerset.

JP-T: De este núcleo de artistas me gustaría preguntarte por Jesús Zurita, con el que habéis hecho algunas piezas.

CMW: Bueno, no muchas, menos de las que quisiera, quizá. Porque me parece un artista muy interesante.

JP-T: Con un dibujo muy minucioso que podría presentar dificultades.

CMW: Pues por eso, también. Sacamos una para Triple B [*Aforensados* (2003)], hicimos una para la Chancillería, otra *Sin título* (2012) para la Caja de Ahorros [Caja General de Ahorros de Granada, CajaGranada], y una imagen para una placa de cal [*Remedios* (2013)]. Así como otra, de gran formato [*Amoniaco doble* (2003)], que me pareció fallida: no estuvo bien elegido el papel.

JP-T: Es decir, que hay veces que se hacen ediciones con las que no estás contento.

CMW: No pasa nada, también hay proyectos que se han quedado varados o a medio

camino. Son cosas que pueden pasar perfectamente.

JP-T: Acabas de hablar de las placas con revoco de cal. A la faceta de editor se suma la faceta de investigador sobre tecnologías para aplicar la serigrafía. En concreto, serigrafía al fresco sobre revoco de cal, ¿cómo comienza este interés?

CMW: Creo que viene con mi interés por la arquitectura. En los noventa trabajábamos mucho con arquitectos: con Antonio Jiménez Torrecillas, Juan Domingo Santos, Martín de Porres Ramírez o los arquitectos austriacos que hicieron en el CAAC la exposición de arquitectura austriaca del siglo XX [*AAXX Austria, Arquitectura del Siglo XX*, CAAC, Sevilla (1997)]. Eso te hacía fijarte mucho en la arquitectura.

A principio de los años 2000 ya estábamos aquí [en Belicena]. Habíamos comprado la parcela para construir y en 2006 estábamos haciendo un pequeño pabellón para habitarlo transitoriamente. Nos lo construyó un señor que se había comprado un palacete nazarí en Granada y lo estaba restaurando. Quería arreglarlo de la manera más auténtica posible y para eso se trajo artesanos de Marruecos en algunas ocasiones. En un momento que tenía la obra parada, tenía una cuadrilla de estucadores de Marrakech que no podía emplear en su obra pero estaban aquí.

Entro en nuestra obra y dijo: «hoy voy a hacer un regalo». Esta cuadrilla de artesanos nos hizo varios paños: en el baño y en parte de la cocina con un estuco orgánico bonito, un *tadelakt* del que hacen en Marruecos. Me llamó la atención los colores del mortero, también la cal, que me interesaba para hábitats (había vivido en cuevas y lo apreciaba mucho). Todo era muy interesante y cada vez que podía salía a ver qué estaban haciendo a cinco metros de mi Taller.

Estaban haciendo un recipiente de veinticinco litros de mortero metiendo agua, cal, marmolina, pigmento.. mientras que yo salgo en esto con mi tinta de serigrafía haciendo la mezcla para una pantalla. De pronto estamos con nuestros botes al lado y me doy cuenta: ¡pero si la consistencia de ambos es exactamente igual!. A primera

vista tú miras allí y tienen una masa pastosa. Yo miro en mi bote y es una masa pastosa. Pregunta: ¿pasa la otra masa pastosa también por una malla de serigrafía?; respuesta: sí, si es lo suficientemente abierta, pues sí.

Así que le pedí a los marroquíes que me hicieran un pequeño paño sobre un tablón machihembrado. Cometimos un fallo: hicimos el pulido final típico del *tadelakt* y la impresión que yo le hacía no agarraba. Pero la idea estaba allí. Unos meses más tarde me busqué un estucador granadino (José Pelegrín) y este señor me hizo unos paneles sobre tablonos de yeso: un mortero de cal con marmolina, pigmentos... con eso dimos una capa de fondo como soporte. Y sobre eso estampamos con otro mortero de cal que tenía una mezcla de cal, algo de marmolina muy fina, muy fina y pigmento negro.

JP-T: ¿Sobre el revoco aún húmedo?

CMW: Está aún húmedo, tiene cierta consistencia pero ya ha agarrado y tiene que estar lo suficientemente firme para resistir la presión del paso de la rasqueta. Este segundo intento funcionó; me hice esa tinta o mortero imprimible y lo estampé al fresco, como hay que pintar al fresco: sobre revoco fresco. Resultó muy bien: si la mezcla está bien hecha y las relaciones de los ingredientes están bien, pues sale una serigrafía al fresco bastante curiosa.

JP-T: Y muy estable, con colores sólidos, ¿verdad?

CMW: Sí, creo que podría servir tanto para aplicaciones de Bellas Artes como para señalética ecológica.

JP-T: Las que he visto solo tienen una tinta, ¿sería complicado añadir más?

CMW: Eso es difícil porque, al pasar la tinta, las pantallas se humedecen también. Si pasas con presión sobre una impresión ya hecha... pero ahora mismo estoy leyendo

una historia de la serigrafía que está muy bien [*A History of Screen Printing: How an Art Evolved into an Industry* (2013)]. Es la primera completa, escrita por un autor suizo después de quince años de investigación. Estoy por buscar la edición inglesa también.

Cuenta cómo trabajaban con las plantillas. Las primeras serigrafías que se hicieron fueron banderines de fieltro, que eran recuerdos en Estados Unidos alrededor de 1910. Imprimían una tinta en blanco y ya no daba la serigrafía para más; después venían las plantillas y trabajar con *airbrush* [aerógrafo], ponían otras cosas o aplicaban con el pincel... A mí, realmente, me parece que hay alguna técnica que valdría la pena recuperar. Lo estoy leyendo con mucho interés.

También he pensado que habría que digitalizarlo, poner una valvulita. Que vaya allí el albañil, te prepare el panel en un museo y luego tu vengas con tu rail, lo pongas... Los chinos ya lo tienen inventado todo, ya lo he visto: hay unas máquinas para imprimir en paredes que son la leche.

JP-T: Esta investigación tecnológica, más que técnica, llegaste a pensar en patentarla.

CMW: De hecho la patente me la dieron, solamente que no pagué las cuotas, que tampoco me importa. Ha sido un reto escribir una patente en un idioma que no es el mío, ha sido un proceso muy interesante para mí. Si esto se llega a hacer sería más interesante que esté en abierto. Luego me podría dar juego. Como procedimiento, si a alguien le interesa, que esté en abierto. Puedes rotular una tienda con esto sin usar materiales sintéticos ni contaminantes. Luego al deshecho le das con un cincel y tienes arena de cal.

JP-T: Para esta experimentación has utilizado alguna imagen tuya y también lo haces como autor en otras piezas: *Los álamos* (2013) es una estampa que continúa la investigación del proceso que habías comenzado en las estampas de T.H.S. Buck-

nall Estcourt reproducidas para la Alhambra [2010-2017].

CMW: Eso es lo otro. Si miro mi competencia en Europa, otros talleres que trabajan en Alemania como Domberger o en Suiza Lorenz Boegli son todos talleres muy tecnificados. Aquí, durante mucho tiempo, las *empresitas* hemos sido más modestas. No podíamos equiparnos tecnológicamente tanto como hicieron ellos. Lo que yo buscaba desde hace tiempo, porque estaba en el aire desde luego, era sustituir las tintas de secado al aire con disolvente porque eso era una necesidad imperante. Encontré el libro *Screenprinting: The Complete Waterbased System* (Adam & Robertson, 2003) de la Universidad de Edimburgo que ya iniciaron en los 70 sus investigaciones sobre el grabado no tóxico.

Descubro allí el método con pinturas Lascaux. En el libro te van enseñando técnicas para hacer los fotolitos con tóner, métodos para dar pinceladas con granulados muy finos para tramas (incluso tienen unas tintas chinas para ello). Describen cómo puedes hacer serigrafía con mucha resolución. Sin embargo, no había visto estas serigrafías al agua, como me planteaba el trabajo de la Alhambra, desde el principio. Esos trabajos del siglo XIX: que veas como si fuera una plancha metida en ácido con los grises intensificándose; poder reproducir eso en serigrafía aproximadamente. Esto me llevó a una investigación específica en la que me salté todas las reglas de la serigrafía para producir los fotolitos que sacamos y hemos usado en esto.

Esto lo he experimentado precisamente en esa estampa de *Los álamos* (2013) antes de trabajar con Soledad [Sevilla] [*Montaña mágica* (2013)] y Paco [Pomet] [*Internacional* (2014)]. Con esa estampa propia ya estaba seguro de que, efectivamente a esa resolución, me iba a funcionar con color; entonces ya hablé con Soledad y Paco.

JP-T: Al usar tus propias imágenes te permites experimentar con libertad, como quien hace un autorretrato porque se tiene a sí mismo a mano. Hay una con un surtidor de la Alhambra firmado por ti.

CMW: Son dos piezas que hice en colaboración con el fotógrafo Thomas Busse [*Fuente de la Alhambra y Palacio de la Alhambra*, ambas (1996)]. Y hay algunas más que puedo enseñarte un día, con el presidente de Guatemala: nunca las he sacado.

Últimamente para el editor de Pata Negra [Fermín Santos] he hecho una serigrafía que participa en *Amalgama: gráfica contemporánea I* (2018), me ha invitado a la primera edición. Presenta cada vez unos cincuenta grabadores en el FIG Bilbao: un esfuerzo brutal que está haciendo el tío. En la estampa [*Sin título*, 2018] aparece una muñeca, una pistola, un niño que fuma... es una foto de juguetes desordenados de la colección de Loli [Rodríguez, cónyuge y socia de Christian Walter]. Estaba tal cual en la caja y digo «¡ostras, qué imagen más fuerte!» y le *hinqué* la cámara...

La próxima vez que suba a Jaén me van a dar mi libro de [la exposición] *Tierras áridas* (2019). Es una [estampa] larga de un arado que me gusta personalmente bastante. ¿Mis propias obras?, pues quiero seguir con ello pero son simplemente imágenes que, de repente, me pueden impresionar por alguna razón y no hay mayor ambición: fijar la imagen que me ha impresionado e investigar y dominar el proceso.

JP-T: Hablando de investigación, hay muchas posibilidades desarrolladas en las estampas de Antje Wichtrey.

CMW: Fue muy interesante con ella porque imprimimos con sus tacos de madera sobre transparencias para tener fotogramas que pasaran a la pantalla serigráfica. Eso permitió colocar varias planchas superpuestas con mucha precisión. Yo le di mucho valor a hacer una *xiloserigrafía* y creo que tuvo su misterio e interés.

Aplicamos unas tintas terribles (tanto en el edición grande de *¿Hablamos?* [2003] como en la pequeña de Triple B [*S/T*, 2005]) pero que tienen un acabado muy bonito. Era unas tintas epoxi con un efecto nacarado o metalizado de una empresa suiza.

JP-T: Esas no eran ecológicas [risas], ¿craquelaban?

CMW: No, eso fue en la edición con Paco Lagares [*Narcisos* (2002)]. Hicimos algo que salió de una casualidad. Eran tintas para placas metálicas, para trabajos más comerciales. En exposiciones con Julio, de vez en cuando, había trabajos de estos con placas; o para las mariposas de Soledad Sevilla. Por eso esas tintas estaban en el Taller desde hace años y también había alguna mácula debajo de la mesa.

Estaría en algún trabajo de estos probando una mancha: tirando una tinta de estas sobre papel. La dejo debajo de la mesa y, unos días después, la vuelvo a sacar (estas tintas tardan cuatro días en secarse) y le estampo otra mancha con una tinta gráfica encima. Como no estaba curada la tinta epoxi, empezó a craquelarse. En ese momento tenía mucho contacto con Lagares; lo visité en el estudio. Coincidimos que estaba trabajando con fondos muy similares que él pintaba con negro y con plata. Dijimos: «ya lo tenemos, un fondo precioso para tu serigrafía». Lo hicimos y, realmente, aún estoy muy satisfecho por lo conseguido en esa estampación (que en las fotos no siempre se aprecia).

JP-T: Dentro de los experimentos (o inventos, como te gusta decir) es muy singular el *Camino de la memoria* (2006) con la arquitecto Carmen Moreno.

CMW: Aquello fue con tintas epoxi sobre resina epoxi y luego se le dio otra capa de resina por encima, encapsulando la estampación. En esa ocasión, no acertó el constructor con el material: la resina se fue opacando con el tiempo, no aguantó la radiación solar de estas latitudes; eso ya es una ruina; es una lástima.

JP-T: Resultó una actuación efímera.

CMW: Claro, al final lo usaron los niños del pueblo para hacer *skate*: estaba genial, ¡todo tan liso!



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 26 de mayo de 2021

Conversación IX con Christian M. Walter

Videoconferencia realizada el 7 de julio de 2021

JP-T: En esta ocasión me gustaría comenzar preguntando por una organización que visitaré en Lisboa: el Centro Português de Serigrafía (CPS), ¿los conoces?

CMW: Sí, estaban presentes en Estampa. En todas las ediciones que yo estuve han tenido stand. Me ha parecido una institución muy seria. ¿Estaban antes en Oporto y ahora en Lisboa? Aunque no he tenido la oportunidad de visitarlos, es un editor de la Península con serigrafías de muy buena calidad.

JP-T: Editan una nómina muy extensa y diversa de autores, esto es algo en común para ambos talleres. Sin embargo, el CPS tiene un sistema de suscripción, ¿habéis pensado alguna vez en hacerlo?

CMW: No lo he hecho nunca, tal vez por la inercia. Las experiencias que hubo aquí en Granada yo he visto que tampoco... Quizá la que mejor ha funcionado sea la de Galería Palace. Laguada también la tenía y Sandunga, también según me acuerdo. Los últimos que empezaron con esto fueron Ediciones Mordiente, con Valentín Albardíaz (desde Granada) y Luis Medina (desde Sevilla).

JP-T: Tal vez, este sistema de comercialización a través de carpetas y suscripción

pertenece a una época concreta.

CMW: Te suscribías y recibías cada dos meses, me parece, una estampa. En cuanto al precio y ahorro que se puede hacer el cliente, respecto a un precio de venta posterior más alto, puede ser interesante. Sin embargo, hablando con gente que se había hecho suscriptor, pues era para mostrar su amistad y apoyo a la empresa que lo saca. Es algo con lo que siempre he tenido cierto pudor. No quiero yo pedir dinero por que sí.

Por otro lado, lo que te gusta al final de lo que estás comprando, con suerte, puede ser un cincuenta por ciento. Lo más habitual es que sea un veinte o veinticinco. Todo lo demás son compras que haces porque te has comprometido. Por esa razón no lo quise hacer pero no sé si estoy en lo cierto. No me parece una mala solución para darle dignidad a un centro de producción. Igual se hace en un teatro: se venden abonos. Como se venden abonos para los conciertos de la Orquesta Ciudad de Granada. Es magnífico pero igual irás a algún concierto que no te gusta tanto... pero luego puede ser muy interesante escucharlo. También será interesante mirar a cosas que no te interesan en un principio y descubres el interés que pueda tener.

No me veía ni a mí ni a Loli [Rodríguez, cónyuge y socia de Christian Walter] dando vueltas diciendo a la gente: «por favor, cómpranos estas suscripciones, te va a salir muy bien» y todo eso. Tal vez más institucionalizado como empresa, como lo hace el CPS, o exclusivamente a través de la red, sin abordar a la gente directamente; eso ya es otra cosa.

JP-T: Centro Português de Serigrafía cuenta con tiendas dedicada a la venta de estampas. Vosotros no tenéis ese canal de distribución.

CMW: Nosotros hemos subido un peldaño y, desde hace unos años, estamos en una posición donde se nos toma en serio como comercializadores de obra gráfica. Es una diferencia con nuestra posición anterior. Hemos sido una empresa que dis-

pensa servicios de impresión que, aparte, produce y vende alguna obra. Ahora es casi al revés: en los últimos años nuestra fuente de ingresos (a excepción del trabajo de Marruecos [en 2021]) descansa en nuestras propias ediciones: mayoritariamente de Paco Pomet pero también de Soledad Sevilla, Rogelio López Cuenca, Ángeles Agrela y otros artistas. No hace más de cinco años que estamos en ese *club selecto* de direcciones donde se puede adquirir obra gráfica con cierta confianza.

JP-T: ¿Esto ha sido facilitado al tener una tienda digital en vuestra página web?

CMW: Supongo; pero también por los premios y la repercusión de la calidad de estas piezas en Inglaterra y la aceptación que hemos tenido fuera. Eso luego repercute aquí también. Hay gente que se da cuenta y entra cada vez más gente de España. Eso lo notas.

JP-T: Habéis ampliado las técnicas de impresión, sumando impresión digital. ¿Qué os ha decidido a dar este paso?

CMW: En un principio, la necesidad de hacer fotolitos y no externalizar ese servicio. Hemos hecho provisión de películas especiales para impresión por chorro de tinta. Llevan ese acolchado absorbente que opaca absolutamente el negro. Nos ha permitido hacer fotolitos de muy buena calidad aquí mismo sin necesidad de acudir a otros sitios. Sobre todo, la posibilidad de experimentar un poco para sacarlos a nuestro gusto.

La primera impresora digital de gran formato la pusimos en el Taller con esa finalidad pero, inmediatamente, vino el encargo de la carpeta de *La Alhambra interpretada* (2019) donde había dos estampas digitales: una de Ángeles Agrela y otra de Marina Núñez. Esas dos ya las hicimos directamente con esta máquina. Fue la primera vez que usamos [la impresión] digital como técnica final. Desde entonces, pocas cosas. Alguna foto, ponerla a funcionar de vez en cuando para hacer experimentos. Seguir experimentando: me queda mucho por aprender.

Lo que me decidió a *meter el enemigo en casa* [sonrisa] fue el trabajo de Marruecos [2021]. Han sido 1085 estampas desde 120 x 80 cm hasta 180 x 140 cm. Treinta y cinco obras de cinco artistas marroquíes. Cinco obras en serigrafía, el resto *giclée* (impresión digital). Adquirimos un *plotter* de metro y medio de ancho para poder afrontar esta tarea. Me ha gustado, porque es toda una posibilidad que se puede aprovechar. Es un recurso más.

De momento no puedo decir más, ha venido un poco forzado. La tendencia va por allí. La demanda de estampas digitales es cada vez mayor. Espero aprender lo suficiente para poder satisfacer las necesidades de fotógrafos y otro tipo de clientelas. Los medios ya los tenemos aquí.

JP-T: ¿Hay posibilidad de hibridar la serigrafía con la estampa digital?

CMW: Voy a hacer un mes de vacaciones y cuando vuelva estaré metido de cabeza en un trabajo así. Vamos a preparar una serie de estampas con Elo Vega que está en la Academia de Roma. Una parte será en digital sumando en serigrafía unos campos de un solo color. Un golpe de serigrafía que se pretende que sea un rojo muy potente, muy llamativo; sobre todo con cuerpo.

JP-T: ¿Empleando en la misma estampa impresión digital y serigrafía?

CMW: Sí, primero se estampa la parte en negro sobre un papel Hahnemühle German Etching que es un papel texturado de muy buena calidad que luego en el color también da una superficie muy bonita. Me imagino que puede salir fantástica.

JP-T: ¿La serigrafía aporta al color una saturación y opacidad que el digital no alcanza?

CMW: Más cuerpo. Cae siempre mucha más cantidad, pretenderemos dejarle cierto grosor a la capa y que luego se vea la diferencia de densidad. Donde cae tinta sobre

la textura hay pequeñas variaciones en la profundidad del color por el grosor que se emplea. Habrá un acabado que sí se distingue. Los de las impresoras dirán que ya están llegando a eso porque, la verdad, hay máquinas que las puedes pasar tres o cuatro veces. Aún así yo creo yo que con la serigrafía aún tienes más margen para darle cuerpo a la propia tinta.

JP-T: ¿Cuántas estampas forman el proyecto?

CMW: Es una serie de doce [finalmente se editaron siete] estampas de 110 x 85 cm [*Filo Rosso* (2022)]. Se hacen cinco [finalmente tres] ejemplares de cada una.

JP-T: ¿Volviendo la vista atrás, cómo has visto vuestra evolución durante 35 años?

CMW: Hemos abierto el Taller con una inversión mínima. Teníamos 500.000 pesetas de la época. Con aquello hicimos nuestros muebles, nuestra mesa de insolado, nuestra mesa de impresión. Cogimos nuestro R5 para irnos a Alemania a comprar una bisagra grande (una pieza de un metro cuarenta) que puse en la mesa [de estampación] manual. Compramos seis pantallas, unas rasquetas, botes de tinta que nos trajimos aquí. Nos alquilamos el local (lo restauramos y pintamos) y pagué mis tres primeros meses de Seguridad Social. Entonces se pudo abrir; Loli trabajó en la Diputación.

Hasta que el Taller pudo cubrir gastos, tardó un tiempo. Abrimos como una empresa de servicios de impresión. Desde el principio nos metimos también en la edición con un motivo: poder lanzarnos, proponernos, probar a la gente que estamos capacitados para hacer este tipo de trabajo. Al principio eran autopromocionales y luego como justificación para estar presentes en ferias de arte. Empezando por las ferias que tuvimos en Granada y Málaga que nunca funcionaron muy bien. Sin embargo, la presencia allí nos ha servido para darnos a conocer a un público más amplio. Ahora bien, ¿qué ha pasado?: desde el ochenta y seis que abrimos y hasta el noventa y uno nos habíamos hecho ya un cierto nombre y pensamos «nos podemos

expandir un poco, ampliar el Taller, merece la pena insistir». Así que nos mudamos, también es cierto que tuvimos que irnos del local de [la calle] Mano de Hierro porque olía muy mal y no se podía remediar. Los pobres vecinos en ocasiones sufrieron mucho. Era una época en la que ya se iban concienciando de que un sitio tan malo-liente hasta puede ser malo para la salud. Hablamos con ellos, les pedimos «aguantad unos meses, que nos vamos».

En ese momento nos mudamos a la Carretera de la Zubia, comprando una nueva mesa en el noventa y uno. Pudimos hacer cosas diferentes, tamaños diferentes. Eso coincidía con la primera crisis que nos afectó, la del noventa y dos fue la primera después del *boom* económico de los ochenta. Incluso antes de llegar las olimpiadas y la expo noventa y dos, la depreciación de la peseta y todo eso. Lo notas en el libro de encargos: «aquí pasa algo». Nos rescató Cristóbal Gabarrón con un encargo importante pero, según recuerdo, en ese momento hubo un cierto bache en cuanto a encargos de obra gráfica.

En ese momento estábamos preparados con la nueva máquina para hacer cosas en gran formato. Entró Julio [Juste] con las impresiones en vertical, a través de él empezaron a entrar como nuevos clientes los arquitectos Juan Domingo Santos o Antonio Jiménez Torrecillas: nos pidieron cosas en gran formato para sus exposiciones.

De pronto estábamos preparados para poder reaccionar y evolucionar hacia una demanda diferente. No había digital todavía pero la gente ya quería imágenes grandes. Con las fotocopias de los arquitectos pudimos sacar fotolitos de muy gran formato a muy buen precio comparativamente. A parte de la obra gráfica fuimos muy competitivos para realizar estampaciones para exposiciones.

Hicimos *Universo Manuel de Falla* (2002), la exposición de arquitectura austriaca [AAXX Austria, *Arquitectura del Siglo XX*, CAAC (1997)], la de Álvaro Siza en el Hospital Real [*El Chiado. Álvaro Siza: La estrategia de la memoria* (1994)], el uruguayo Eladio Dieste [*Eladio Dieste –1943-1996–* (1996)] (que me gustó mucho y me quedé

impresionado, soy muy admirador suyo). Pese a todo, seguíamos en lo mismo: una empresa que presta servicios de impresión.

Nuestra ambición de editores viene de lejos. En los años noventa empezamos con Triple B, por aquel momento ya habíamos sacado una serie amplia de cosas, pero todavía no era una actividad rentable, sino todo lo contrario. Siempre con pérdidas: acudir a las ferias de arte ha sido siempre más caro que lo que podíamos recaudar allí. Todos estos son unos mundos cerriles; son mercados muy acotados. Hay cierto proteccionismo donde los protagonistas no están muy interesados en ampliarlos. Naturalmente, no es ningún reproche: tienes un mercado pequeño y si entra todo quisqui acaban por reventar y ya no habrá mercado ninguno. Supongo que hay algo cierto de eso.

¿Recuerdas una discusión con una galerista en Alcalá La Real? Creo que tú también estuviste [durante los Encuentros del Creadores de Obra Gráfica del Centro Andaluz de Arte Seriado (CAAS)]. Era una charla suya sobre, más o menos, jóvenes artistas y comercialización de obra gráfica. Hablaba de su galería de obra gráfica e, incluso, decía que si entraba alguien a comprar un grabado de Picasso y tenía pinta de que, al final, le iba a doblar una esquina a la obra de Picasso, ella prefería no vendérselo. Siguió hablando nada más de grandes firmas.

En un momento dado, le pregunté: «Disculpe, si un joven artista acude a su galería a vender una obra, ¿qué condiciones tiene?». Respondió: «Nos quedamos entre un noventa y un setenta por ciento». Dije: «¡Ostras!, pues eso es mucho si se tienen en cuenta los costes que le puede suponer». Contestó: «No, pero, a cambio, nosotros le damos estar en el cajón».

Esta era mi lectura: primero saca el Picasso y luego, al final, en un momento dado: «aquí también tenemos esto, échale un vistacillo, a lo mejor hasta te gusta». Después le pregunté sobre qué le parecía que los pequeños talleres y los propios centros de producción se metieran a editar y a comercializar esa obra. Entonces es

cuando ya advirtió a toda la audiencia contra personajes como yo, diciendo que esto no era de confianza: estos pequeños talleres pueden aparecer y desaparecer al día siguiente; un certificado suyo no significa nada. En cambio si acudes a Polígrafa, Estiarte... a esas empresas de renombre con andadura que las respalda, allí sí puedes comprar con confianza. En las ferias de [Estampa XIV y XV] 2006 y 2007 (que fue la última vez que fui) noté *muy mucho* ese tipo de baremos.

JP-T: Parece una posición soberbia (acompañada con falta de información).

CMW: No me importaría comentarlo otra vez con ella, me pareció un arranque de superioridad sin conocer. Muchas veces el *capitalino* tiene esas cosas. Lo he observado en Madrid, en París.

Sin embargo, a partir del 2015 aparece la obra de Paco [Pomet] en el contexto de Banksy. En 2016 fue cuando me dije: «aquí están las cosas muy mal, tengo que ir fuera para enseñar lo que hacemos, hay que asomar las orejillas de alguna manera: me voy a presentar a la FESPA otra vez porque lo que hemos hecho aquí es realmente bueno. A ver si nos lo reconocen fuera». Y ganamos el oro con *Rojo* (2015). En ese momento ya estás en otro nivel, ya puedes henchir el pecho y decir: «ahora sí que estamos aquí por derecho propio».

JP-T: Este reconocimiento vino de un circuito que no está controlado por esas organizaciones *locales*.

CMW: Es un paso muy importante que hemos dado, lo hemos logrado casi treinta años después de abrir la *empresita*. La reputación nos lleva lo suficientemente lejos como para poder dar ese paso importante. Lo pienso ahora, mientras me lo preguntan, pero creo que más o menos así puede haber sido.

JP-T: Creo que es un resumen sucinto pero preciso sobre la evolución del Taller.

CMW: Nos valemos de esa capacidad aumentada de reacción ante diversos retos y necesidades. Creo que una cosa sí que hemos tenido: por mi parte, cierta inventiva y por parte de Loli [Rodríguez] su sentido práctico y pragmatismo. Nos complementamos, y juntos hemos logrado adaptarnos a las premisas más diversas.

JP-T: Creo que esa flexibilidad ha permitido la pervivencia del Taller durante tanto tiempo.

CMW: Otras veces, como en el 2013, no hubo [trabajo]. Loli se fue a filmar con [el canal de televisión] ARTE a Canarias y yo me puse en el ordenador a traducir los diálogos de esas películas documentales. Fueron tres o cuatro meses pero eso también nos ayudó. No sé si viene muy a cuento en este contexto.

JP-T: Eso demuestra que sois unos trabajadores todoterreno incansables; habéis sacado adelante la empresa con mucho ingenio y mucho trabajo.

JP-T: ¿Y qué proyectos tiene el Taller para el futuro?

CMW: Lo más inmediato es la exposición con el Ayuntamiento de Granada en la Sala Gran Capitán [*A cuatro manos. Christian M. Walter. Taller de Serigrafía* (prevista desde el 22 de septiembre al 6 de noviembre de 2022)].

Durante el curso que viene vamos a colaborar con el «Grupo de Investigación y Experimentación en Artes Gráficas y Nuevas Tecnologías» de la Facultad de Bellas Artes de la UGR bajo la dirección de Pedro Osakar. También seguiremos colaborando con la asociación cultural Jaén Edita, donde estamos tratando de generar un programa de formación empresarial en edición de arte. Seguiremos estampando y editando durante unos años. Tanto Loli como yo ya tenemos cierta edad, así que poco a poco tenemos que pensar cómo darle continuidad a este taller más allá de nuestra propia actividad.

JP-T: Dado que es nuestro último encuentro de esta serie quiero agradecerte esta conversación y la serie completa. Ha sido un lujo poder disfrutar de todo este tiempo y de esta memoria que has compartido conmigo.

CMW: Gracias a ti, por dedicarnos este trabajo, por acompañarnos durante tantos años –ya son 15 desde que comisariaste nuestra exposición del 2007– con tanto interés y cariño.



Dos fotogramas de la videoconferencia realizada el 7 de julio de 2021

4. 1 Conclusiones a las conversaciones

En el uso de la técnica, Walter siempre la ha hecho jugar a favor del artista. Su preferencia, desde temprano, por las tintas transparentes y translúcidas ha restado dureza al lenguaje serigráfico. Esta práctica le ha llevado a multiplicar los matices de las estampas, alcanzando así una mayor diversidad de poéticas.

Por el Taller han pasado artistas muy diversos y Christian Walter ha sabido adaptarse a cada necesidad, incorporando el azar (como sucedió con la estampa Frederic Amat) o respondiendo en cada ocasión a diferentes planteamientos (como ha pasado con Soledad Sevilla).

La figura de Julio Juste ha sido especialmente significativa al empujar al Taller a producciones y posproducciones singularísimas. Ha sacado las pantallas del Taller a las salas de exposiciones y en el trabajo sobre papel ha roto todas las convenciones. Su osadía les amplió el horizonte de estampación.

La relación de Christian Walter, Taller de Serigrafía con los organismos oficiales, galerías y actores culturales ha sido muy estable y constante. Esta continuidad nos lleva a afirmar el carácter institucional que ha adquirido el Taller en su entorno, tal como ha sido reconocido.

La labor editorial es un puntal clave en la vida del Taller. Aporta autonomía y le dota

de personalidad. Una personalidad múltiple ya que, dentro de una preferencia contemporánea, no hay una línea rígida en la nómina de artistas editados. Su archivo permite hacer un seguimiento de la Historia del Arte contemporáneo en su área de influencia.

El Taller trabaja con autores que tienen diversos grados de conocimiento de la serigrafía y articula los medios para que esta barrera sea lo menos significativa posible en el proceso de concretar la imagen serigráfica.

El reconocimiento que ha llegado en los años más recientes (desde 2016 a la actualidad) hace justicia a una labor perseverante en la estampación de serigrafía. El autor junto al que más premios han ganado, Paco Pomet, ha puesto imagen a la consolidación internacional de su prestigio.

La investigación en materiales es constante, con estampaciones sobre soportes muy diversos, llegando a registrar un proceso propio: la serigrafía al fresco. Respecto al soporte más habitual, el papel, hay una preocupación reiterada por la calidad de las fibras y especial inclinación por papeles manuales o los producidos por molinos centenarios.

El cambio a las tintas al agua, que será un proceso prolongado ya en marcha en el verano de 2007, va a significar una reinención completa del Taller. Los beneficios son cuantiosos, en diversos aspectos. Empezando por la eliminación de los tóxicos por cuestiones de salubridad y medioambientales. Pero consiguiendo una mayor potencia cromática. Más allá de esto, el Walter desarrolla una técnica propia que irá perfeccionado hasta llegar al reconocimiento internacional.

El peso del Taller como comercializador final de obras ha crecido gracias al mercado internacional que demanda sus piezas: el prestigio ganado con los premios y la puesta a punto del comercio digital (acelerado por la pandemia) han terminado de consolidarlos más allá del rol de productores o editores.

Christian Walter reflexiona con el peso de la experiencia y es crítico con el sistema artístico y su comercialización. Sus experiencias en ferias y foros comerciales le muestran una organización imperfecta y sesgada.

El abordaje de la imagen es tan variado como las soluciones que se desprenden de estos inicios en la pieza final. Uno de los trabajos más experimentales se ha desarrollado con Miguel Rodríguez-Acosta centrado en la obtención del color preciso.

La docencia siempre ha estado asociada al Taller, con proyectos de cooperación internacional, cursos institucionales y la participación en grupos de investigación que se ha incrementado en los últimos años.

En lo personal, detrás de muchas respuestas podemos encontrar a una persona estoica, que se mantiene firme ante la adversidad. Un Taller dedicado a la estampación artística que ha alcanzado treinta y cinco años de vida ha pasado, necesariamente, por muchos avatares. Solo la voluntad de insistir y resistir en la edición y estampación de arte pueden garantizar esa continuidad.

Acompaña al citado estoicismo una curiosidad intacta que lleva a Walter a una investigación continua. No hay estancamiento en sus planteamientos. Ese dinamismo ha facilitado que se mantenga al día en la primera fila de la estampación serigráfica. Ha adoptado nuevas técnicas como la estampación digital con la mirada en el futuro.

5. Resultados

Los resultados están repartidos por todo el documento: en este proceso no son una meta final sino los pasos que constituyen el avance del texto. En cada apartado se han realizado conclusiones parciales y se han presentado productos de la investigación (serigrafías, exposiciones, conversaciones).

La investigación plástica se sustancia en las estampas que han sido discutidas en el apartado 1. Práctica de la serigrafía con el Taller de Christian Walter.

La investigación curatorial se sustancia en las exposiciones que han sido discutidas en el apartado 2. Exposiciones comisariadas junto a Christian M. Walter, Taller de Serigrafía

En ambos casos, está previsto añadir en este apartado de resultados imágenes con buena calidad que permitan apreciar los resultados. Esto impediría ceñirse a los 100MB a los que se limita el depósito.

6. Conclusiones globales:

Christian M. Walter, Taller de Serigrafía, en sus más de treinta y cinco años de existencia ha demostrado hacer un uso singular de la técnica serigráfica con resultados que distinguen su producción por su excelencia, como ha sido reconocido por organismos especializados internacionales.

Christian M. Walter, Taller de Serigrafía, muestra en numerosos ejemplos un abordaje técnico y estético de la serigrafía sin prejuicios, extendiendo los límites de esta para conseguir obras que resultan por encima del rendimiento habitual de la estampación serigráfica.

La variedad de artistas con diferentes orígenes, generaciones y poéticas que han trabajado con el Taller garantizan la flexibilidad para dar respuesta a todo tipo de propuestas estéticas.

Paralela a su producción como impresores de serigrafía, el Taller ha desarrollado una intensa labor de edición como hemos podido comprobar con las experiencias de cada exposición. Es una actividad que les dota de un peso específico mayor en el panorama cultural y les permite una mayor autonomía en su nómina de colaboraciones con artistas.

Este trabajo de doctorado aporta una documentación imprescindible con las entrevistas que se han realizado a Christian M. Walter. Su publicación permite conocer, de primera mano, las motivaciones y preferencias del Taller. Constituye, a nuestro entender, una contribución documental de interés.

Colateralmente al estudio esencial de este Taller de Serigrafía aparecen datos y protagonistas del contexto profesional de Walter. Contribuye todo este material, por tanto, a un mejor conocimiento del panorama artístico contemporáneo observado desde Granada.

6.1 Prospectiva investigadora

Una vez puestas las bases con este estudio, resulta deseable poder continuar el conocimiento del Taller mediante estudios monográficos de sus autores más significativos o singulares.

Al ser un Taller vivo, será interesante continuar analizando todas las futuras estampaciones y citas expositivas, empezando con la que se produce de modo inmediato en este septiembre de 2022 en la sala granadina de Gran Capitán.

Como resulta lógico, para un conocimiento experimental de las derivas de Christian M. Walter, Taller de Serigrafía, la manera más directa será estampar con ellos.

7. Bibliografía

Anón. 2022. Ponencia de Castro Flórez «Curso de Experto en Creación de empresa de Edición de Arte».

Bernardo Palomo, Por. s. f. DEL BANCO DE GRANADA A SANDUNGA. Crónica de una eclosión artística.

Burgueño, María Jesús. 2010. «Los trabajos del taller de Christian Walter en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente en Cuenca». Revista de Arte - Logopress. Recuperado 18 de agosto de 2022 (<https://www.revistadearte.com/2010/12/09/los-trabajos-del-taller-de-christian-walter-en-el-museo-de-obra-grafica-de-san-clemente-en-cuenca/>).

Cuadrillero Fernández-Llamazares, Alicia. 2006a. «Serigrafía artística en Madrid: artistas, editores e impresores». [Universidad Complutense], Servicio de Publicaciones, Madrid.

Díaz Escudero, Elena (catalogación), y María Dolores Jiménez-Blanco. 2017. José Guerrero: obra gráfica. Catálogo razonado, 1950-1991. editado por F. Baena Díaz y M. Gullén Marcos. Granada: Diputación de Granada.

Equipo. 2015. «Dossier de fichas de los proyectos editoriales participantes en los Encuentros SOBRE 2014». SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición (1):156-212.

González Castro, Carmen, y Yolanda Romero. 2008. Transcurso de una obra. editado por Instituto América de Santa Fe. Santa Fe (Granada): Ayuntamiento de de Santa Fe.

Guerrero Villalba, Carmen. 1998. «Arte gráfico contemporáneo en Andalucía (1940-1990)». Universidad de Granada, Granada.

Heredia Maya, José. 1997. Un gitano de ley : (Ceferino Giménez Malla) : Oratorio / José Heredia Maya. Granada : EDICE

Hughes, Ann D'arcy, y Hebe Vernon Morris. 2010. La impresion como arte. España: Blume.

Lengwiler, Guido. 2013. A History of Screen Printing: How an Art Evolved into an Industry.

Martínez-Vela, Manuel. 2012a. «La serigrafía artística: proceso evolutivo, difusión y enseñanza de una técnica gráfica aplicada a la creación plástica. Técnicas menos agresivas para el artista o el impresor». <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Granada.

Martínez-Vela, Manuel. 2013. La serigrafía: de la pantalla de seda a la estampa.

Matute, Julia. 2022. «Talleres de arte gráfico, directorio de espacios de trabajo de obra gráfica original en España».

Matute Marín, Julia. 2016. «EL TALLER DE ARTE GRÁFICO MODELOS DE ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA 2014». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

Mink, Joana Félix. 2015. «La serigrafía artística en Portugal» UCM.

Moreno García, León. 2016. «Cayetano Aníbal: Pensamiento y obra de un creador polifacético». Universidad de Granada, Granada.

Peña-Toro, Joaquín. 2009. Variaciones móviles sobre el Concerto de Manuel de Falla: exposición, Fundación Caja Rural de Granada, Sala Zaida, Granada MMIX. Granada: Archivo Manuel de Falla.

Peña-Toro, Joaquín. 2014. «Consonantes. Serigrafías del Taller Christian M. Walter». CÓRDOBAexpone, Creación contemporánea.

Peña-Toro, Joaquín, Juan Mata, y Antonio-Claret García. 2007. Christian M. Walter: dos décadas de serigrafía. Granada: CajaGRANADA, Obra Social.

Peña-Toro, Joaquín, Luis García Montero, y Taller de Christian M Walter (Granada). 2013. Tinta plana: Casa Molino Ángel Ganivet, Cuesta de los Molinos, Granada, del 19 de abril al 30 de junio de 2013. Diputación Provincial de Granada.

Pérez Manzanares, Julio, Peña-Toro, Joaquín, y Pablo Sycet, eds. 2019. Desde Laguada a Sandunga y más allá: obra seriada entre dos siglos: el caso de Granada. Granada: Diputación de Granada.

Peña-Toro, Joaquín, Juan Francisco Rueda, y Andrés Neumann. 2019. Ruido blanco - Joaquín Peña-Toro. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Pérez Pineda, Antonio, y Joaquín Peña-Toro. 2001. «Joaquín Peña-Toro. Bloques.»

Romero Magallanes, Angélica Estefanía. 2021. «Estampación serigráfica: Antecedentes de la serigrafía». ReiDoCrea: Revista electrónica de investigación Docencia Creativa. doi: 10.30827/Di-gibug.69520.

Sanjurjo Castro, Bernardo. 2002. «La serigrafía como medio de expresión artística (posibilidades plásticas)». Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid.

Sevilla, Soledad. 2020. Nuevas lejanías : [Exposición] del 16 de octubre de 2020 al 18 de enero de 2021, Sala de Exposiciones del Palacio de la Madraza, Universidad de Granada / Soledad Sevilla; comisariado Francisco José Sánchez Montalbán. Granada: Universidad de Granada.

Silvestre Visa, Manuel. 1986. «La serigrafía artística en Valencia, evolución histórica y técnica». Uni-

versidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Sobrelab, EDITMAP. s. f. «Christian M. Walter. Taller de Serigrafía – Sobrelab > EDITMAP».

Sutton, Peter C. 1994. El siglo de oro del paisaje Holandés. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Travis, Tim. 2016. «A history of screen printing: how an art evolved into an industry. Guido Lengwiler. Cincinnati, OH: ST Media Group International, 2013. doi: 10.1017/alj.2015.11.

Vargas, Isabel. 2021. «El Taller Realejo, un fiel reflejo de la Granada vanguardista de los 80 y 90». Granada Hoy, enero 27.

Hemerografía:

Arronte Ygartúa, Luis. 2007. «Christian M. Walter, el serígrafo favorito del arte granadino». La Opinión de Granada, octubre 23, 36-37.

Cabrero, José E. 2020. «La mejor serigrafía del mundo se hace en Granada». Ideal, septiembre 16.

Cabrero, José E. 2022. «El alquimista del arte está en Granada». Ideal.

Gallastegui, Inés. s. f.-a. «Christian Walter, el traductor del color». Ideal, 60 y 61.

Muñoz, José Antonio. 2022. «Carmelo Trenado y Antonio Carvajal, cara a cara frente a “Ella”». Ideal, enero 28.

Palomo, Bernardo. 2011. «Felices reencuentros en una Cuenca excelsa». Granada Hoy, enero 10.

Palomo, Bernardo. 2012. «Justa y altamente necesaria». Granada Hoy, diciembre 10.

Palomo, Bernardo. 2013. «La historia grande de un taller». Granada Hoy, mayo 13.

Peña-Toro, Joaquín. 2003. «Christian M. Walter. Entrevista». La Opinión de Granada, noviembre 27, 37.

Peña-Toro, Joaquín. 2008. «Christian M. Walter: el arte de hacer empresa». La Cámara, marzo, 22-23.

Peña-Toro, Joaquín. 2017. «Madurez con honores a los treinta: los años recientes para Christian M. Walter, Taller de Serigrafía». ArteJaén, Revista de la Escuela de Arte José Nogué (16):90-95.

Pinto, Cristina. 2022. «La serigrafía de Christian M. Walter aterriza en Málaga de la mano de Gravura I Diario Sur».

Vargas, Isabel. 2021. «El Taller Realejo, un fiel reflejo de la Granada vanguardista de los 80 y 90». Granada Hoy, enero 27.

ANEXO Textos

Cinco textos adicionales sobre Christian M. Walter, Taller de Serigrafía (entre 2007 y 2013)

- Juan Mata. *El hacedor de colores* (2007)
Incluido en *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía* Catálogo de Exposición.
CajaGranada. Granada, noviembre 2007. Dep Legal: GR-2544-2007. ISBN: 978-84-96660-37-3.
- Alfredo Rubio Díaz. «The Craftsman»: hacer es pensar (2010)
Texto inédito para la exposición del Taller en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente –Fundación Antonio Pérez– (Cuenca).
Parcialmente citado en
Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía Catálogo de Exposición.
Diputación de Granada, abril 2013. Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.
- Luis García Montero *El taller de los artistas* (2013)
Incluido en *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía* Catálogo de Exposición.
Diputación de Granada, abril 2013. Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.
- Antonio-Claret García *Presentación institucional* (2007)
Incluido en *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía* Catálogo de Exposición.
CajaGranada. Granada, noviembre 2007. Dep Legal: GR-2544-2007. ISBN: 978-84-96660-37-3.
- José Antonio González Alcalá *Presentación institucional* (2013)
Incluido en *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía* Catálogo de Exposición.
Diputación de Granada, abril 2013. Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.

Juan Mata

El hacedor de colores

En una pared del taller de Christian M. Walter hay colgada una serigrafía que bien podría ser el emblema de su trabajo. Es una composición bella en sí misma, pero sin ninguna pretensión artística. La obra es un conjunto de pequeños cuadrados de distintos colores, cuya disposición y leves tonalidades otorgan a la serigrafía una estructura geométrica y armónica, al estilo de Piet Mondrian o Victor Vasarely. Esos cuadraditos no están colocados en el papel por azar o estética, sino que son el resultado de una modesta alquimia, pero también de un meticuloso cálculo. Cada uno de ellos representa una conquista, una ampliación de las posibilidades cromáticas. Porque lo que allí se reconoce, una vez traspasada la impresión de orden y armonía, es el desarrollo de una fórmula.

Lo que se observa, en efecto, es una secuencia rítmica de colores producidos a partir de una exhaustiva combinación: magenta con verdemar, amarillo con índigo, carmesí con cian, azul oscuro con lima... Son tentativas cada vez más precisas de adelgazar o adensar un color, de apagarlo o darle brillo, de matizarlo hasta el extremo. Porque en esa tarea aparentemente menor, secundaria, radica el sentido de la tarea Christian M. Walter: crear colores de un modo lógico, minucioso, matemático. Y el resultado no es una obra de arte, sino un inventario de posibilidades. Esa serigrafía está colocada junto a los estantes y la mesa donde se alinean las latas con los pigmentos que servirán para los ensayos, y también las botellas de disolvente, la balanza, los papeles manchados, las espátulas, las rasquetas. Ése es su territorio, éstos son sus instrumentos. Y su estímulo es mezclar esos pigmentos, comprobar el resultado, rectificar, perseverar hasta el eureka final. Obtener el color perseguido: he ahí el triunfo.

Lo que Christian M. Walter ha querido mostrar con esa particular serigrafía es lo que el color puede dar de sí, lo que su investigación y su trabajo pueden alcanzar. El orgullo con que la exhibe demuestra que en esa alineación cromática está representado el valor de su trabajo. Y con esos compartimentos de color está anticipando la tarea más compleja y delicada: materializar el sueño o la intuición de

un artista, desarrollar sus esbozos, encontrar el color exacto para sus deseos. Porque el objetivo irrenunciable, su desafío permanente, su razón de ser, es lograr que la impresión esté lo más próxima a la intuición original, que plasme lo que el artista que firmará posteriormente la obra haya vislumbrado en su mente o proyectado en el papel. Y ello requiere una porción equilibrada de geometría e imaginación, técnica y creatividad, lógica y experimentación, paciencia y riesgo.

Esa es la responsabilidad de Christian M. Walter: contribuir a dar forma precisa a los anhelos de un artista. Un esfuerzo invisible y sin embargo forzoso de la serigrafía artística, pues tras cada obra luminosa y sorprendente hay una paciente actividad de taller, con todo lo que ello implica de diálogo, comprensión, lecturas, investigación, ensayo, decepción, fuerza física, cansancio... Pero él únicamente se considera un auxiliar, un colaborador, un escudero. Y aunque haya habido veces en que sus percepciones han resuelto una duda o reorientado una búsqueda, él nunca se adjudicará el mérito. ¿Pero cómo concretar el deseo de alguien que quiere para su obra un "azul bonito" o un "rojo deslumbrante", cómo dar forma y color a un vago presentimiento, cómo afrontar la voluntad de alguien que quiere dejar las huellas de sus zapatos en su obra, sin una suficiente dosis de entendimiento, intuición y sensibilidad? Pero ni él ni Loli Rodríguez, cuya minuciosa preocupación por que la obra final quede acabada y presentada como se merece, se conceptúan de artistas, aunque gozan con su presencia y su amistad, con su satisfacción ante lo que el taller les brinda y les culmina.

Esa invención de colores, esa modesta contribución a la creación artística, otorga a Christian M. Walter la relevancia del hacedor. Gracias a sus manos, gracias a su dominio de los procedimientos y las herramientas, la obra se ultima. Pocos quizá apreciarán esa tarea, muchos más la desconocerán, pero lo indudable es que detrás de una admirable serigrafía hay siempre el bello trabajo oscuro de quien la materializa y la perfecciona. Ese vínculo de trabajo intelectual y manual, esa experiencia compartida de búsqueda y creación, resulta sumamente atractivo. Cuando tras la última aplicación de la tinta queda finalizada la tarea, la obra resultante tendrá un autor pero también un hacedor, aunque su nombre permanezca secreto. Ese anonimato quedará recompensado sin embargo cuando a los ojos ajenos aparezca una obra magistral, sin errores ni renuncias. Por eso, que las cuadrículas de color impresas y enmarcadas ocupen un lugar preeminente en una

pared del taller, al lado de algunas de las obras que allí han realizado artistas como Juan Vida, Jordi Teixidor, Soledad Sevilla, Rogelio López Cuenca, Julio Juste, Miguel Rodríguez-Acosta o Antje Wichtrey, es un símbolo. Están allí como emblema de los poderes de Christian M. Walter, como recordatorio de su contribución al proceso artístico.

La exposición *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía* ofrece por ello una soberana oportunidad de observar las serigrafías con una mirada original, no sólo como obras de artistas sino como obras de un artífice de arte.

Incluido en *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía*
Catálogo de Exposición. CajaGranada. Granada, noviembre 2007.
Dep Legal: GR-2544-2007. ISBN: 978-84-96660-37-3.

Alfredo Rubio Díaz

“The Craftsman”: **hacer es pensar.** (Texto inédito solo parcialmente publicado)

Son tiempos en los que parece que no amanecerá. El arte sigue siendo una búsqueda consciente de aperturas entre las fisuras de cualquier realidad por donde desplegarse individual y socialmente. Como si en un cielo cubierto de densas nubes por un fallo se abriera un hueco por donde escapa luz intensa. Son tiempos de inquietudes y el contacto con los artistas renueva y potencia el buen ánimo y los emprendimientos.

Desde Málaga a Belicena, a las afueras de Granada, se suceden los paisajes que nos han acompañado desde siempre camino de la entrañable Universidad de Granada, donde residían los maestros de nuestros profesores. Se suceden las masas de chopos, los campos cultivados y los secaderos. Más tarde, la vuelta profesional añade nuevos recuerdos: los ejercicios urbanísticos sobre las aproximaciones sucesivas: las escalas y el análisis del tamaño de algo. La Alhambra. El posterior descubrimiento de la ciudad de las medias colinas, gracias a aquel asunto urbanístico de “Los Alixares”, cuando viví días plácidos en la plazuela del Sol haciendo trabajos de campo.

Al fondo siempre, entre montes la ciudad sepultada por el brillo de la Alhambra y los reflejos de la nieve.

Ahora el camino, por una vez, no conduce a la ciudad sino a Belicena, donde está el taller de Christian M. Walter y de Loli Rodríguez. Me lleva Jorge Dragón, otro artista, que le ha susurrado a Christian que, tal vez, podría escribirle un texto sobre su taller y su obra. Hoy todo necesita un discurso.

Camino de Granada he viajado siempre como sumergido en una ensoñación producto de un juego entre la memoria, mis supuestos conocimientos geográficos y las sugerencias del paisaje. Van quedando atrás los Montes de Málaga, el cementerio del “lugar” (Casabermeja), el perfil inalterado de Villanueva de Cauche y, tras el puerto de las Pedrizas, se vislumbra el mar verde de la Vega de Antequera. Estamos ya en el surco intrabético, es decir, en esa sucesión de depresiones que recorren Andalucía. Dejamos Loja, antes de la A-92, que ha sido siempre algo parecido a una frontera, ahora perdida por los efectos de la autopista.

Las depresiones intrabéticas constituyen uno de los más importantes pasos naturales, poniendo en contacto el valle del Guadalquivir con el del Segura, enlazando el Atlántico con el Mediterráneo. Mención especial merece la depresión de Granada, al constituir uno de los principales pasillos de comunicación, al discurrir sobre ella el río Genil que actúa como nodo entre el propio surco intrabético y el valle del Guadalquivir. Situada a escasos cincuenta kilómetros del mar y recorrida longitudinalmente por dicho río y transversalmente por los afluentes de este hasta llegar a su desembocadura con el río Guadalquivir.

Dicha depresión constituye realmente una vasta altiplanicie situada a 600 metros sobre el nivel del mar y rodeada de altas montañas. La depresión se extiende al Noroeste de Sierra Nevada sobre una extensión de 50 kilómetros de Este a Oeste y unos 35 kilómetros de Norte a Sur. Presentando una forma ovalada ya que hacia el Sur se prolonga hacia el valle del río Lecrín desde la Sierra de la Mora, mientras que hacia el Nordeste penetra en la cordillera Subética a través del valle del río Cubillas. En el centro la altiplanicie emerge abruptamente el conjunto mesozoico Sierra Elvira como consecuencia del hundimiento tectónico que sufrió la depresión en tiempos pasados.

Mi ensoñación comenzaba propiamente en la Vega, desde Láchar hasta las faldas de Sierra Nevada. Quedaba en un estado de duermevela, como si inconscientemente intentara el ejercicio de reconstruir las fases pasadas de un territorio; sus continuidades y discontinuidades. El paisaje de un territorio agrícola estratégico, feliz de aguas, y de la aplicación del ingenio humano para su aprovechamiento. Este ingenio fue el que organizó la conducción de las aguas para un aprovechamiento caracterizado por el predominio de las huertas intensivas. La construcción de las acequias alteró radicalmente el ecosistema. No voy a detenerme en ese proceso, sólo quiero hacer una breve alusión a ciertas transformaciones, siempre en detrimento de las huertas intensivas: el paso del cáñamo al cultivo de la remolacha y, tras la crisis de esta, la introducción del tabaco en los años veinte y su expansión en los cuarenta del siglo XX, fueron dejando sucesivamente sus huellas: alquerías, redes de acequias, las fábricas azucareras, bien distintas de los ingenios cañeros de las costas de Granada y Málaga, y los secaderos. Las arquitecturas sin peso de las masas de chopos, como vectores verdes que apuntan al cielo.

Un territorio contenedor de un exceso de memoria. Ahora todo a la vista en el mismo plano. Unos estratos acumulados que ahora viven en tiempos de amenazas. Un tiempo que se expresa, según algunos, en la cancelación del diálogo que definió las relaciones entre la Vega y la ciudad de Granada. Siempre se ha tratado de una adaptación de la Vega a las condiciones generales. Probablemente un diálogo sin interlocutor -un monólogo- organizado desde Granada y por su burguesía, a pesar de que pareciera apoyada en una percepción ensimismada de una realidad que parece mas que evidente: la ubicación de la ciudad en un lugar único y privilegiado. Ahora abandonada por los flujos propios de la metropolitanización. En estos tiempos la Vega es asiento de la suburbanización, queda reducida sólo a valores inmobiliarios.

Viajamos hacia Belicena, mientras me empeño en el absurdo de suponerla un topónimo bizantino. Fue uno de los primeros asentamientos “castellanos” y no hace mucho mas de treinta años que ha pasado a conformar el municipio de Vegas del Genil con Ambroz y Purchil.

Allí esta el Taller de Loli y Christian. Me interesa resaltar lo anterior por reflejar el propio transcurrir de ambos: pusieron su primer taller en la calle Mano de Hierro en pleno centro de la ciudad de Granada en los años ochenta, desde allí se trasladaron a un cortijo en la carretera de la Zubia y, finalmente, se instalaron en este municipio. De este modo se cierra un movimiento que, desde las expectativas y la precariedad de los años ochenta, cuando todo nos parecía posible, se alcanza la madurez de un proceso personal y artístico. Consolidación que ahora se torna nuevamente incierta. Interesa el sentido de ese movimiento como parte de un proceso de abandono funcional de la ciudad que acompaña los datos biográficos. No tengo mucho interés en aclarar las razones. La metropolitanización no es sólo un proceso de abandono poblacional de la ciudad (central), sino que también implica a las actividades artísticas y culturales que también se van por razones múltiples. Por ello, huida de la ciudad y demanda de ciudad han formado uno de los pares indisolubles de la postmodernidad. Anotemos: pérdida de diversidad en Granada ciudad y aumento de la tematización.

Nos detuvimos en Los Vados, donde una antigua azucarera, con su perfil roto por distintas intrusiones, convertida en refugio de artistas diversos, sus talleres y naves de ensayo (varios grupos de teatro, compañías de circo, artesanos relacionados con el

teatro y los títeres y pintores), conviven con talleres mecánicos y chatarrerías. Huida de la ciudad, donde todo amenaza con ser cada vez más ruidoso y más caro. Los artistas inician desbandadas y colonizan y ponen vida en espacios abandonados y degradados. Renuevan y traen a la vida lugares, fragmentos urbanos, edificios y hasta complejos obsoletos. En uno de los talleres me quedo extasiado ante las herramientas, las pinturas, los tableros y las máquinas. Allí trabaja Lucas Martínez, construyendo decorados e inventando títeres. Desde allí, tras eso que entre los andaluces antiguos se llamaba “hacer un recado”, seguimos.

Estamos en Belicena. En su caserío se advierten ciertas huellas de la diáspora metropolitana. Algunas casas de tipologías indescriptibles e intenciones obvias. Filas de pareados, sensación de falta de unidad y profundidad. Llegamos a la casa. Nos reciben Loli y Christian. Algo ocurre, como un viento cálido: acogimiento. Siento que por allí late lo europeo más amable; también lo siente y lo dice expresamente Jorge.

Antes está el jardín. Incluso antes que la casa está el jardín, que parece preparado para recibir. La primera sensación: han construido un mundo. Caminos enlosados se cruzan y relacionan con otros de chinos, ningún espacio para el césped. Algunos árboles dispersos y con la primavera en sus copas. Pequeños cercados con piedras de distintos tamaños donde proliferan cactus y plantas que requieren poco riego. Son micro jardines, ordenados, donde algunos cactus han alcanzado una altura considerable o se han expandido sobre la tierra. Aloes. Algunas mesas y sillas se disponen en distintos sitios para el descanso y la conversación. Al lado de la casa habitación, sobre una plataforma poco elevada, se apoyan otra mesa y sus sillas, lugar de comida, cerca de una hermosa cocina donde también gobierna Loli. Una idea de macro y micro, pues hay que mirar con detenimiento esos pequeños compartimentos donde proliferan las cactáceas.

Han construido dos mundos. Rehabilitando una casa, construyendo una nave-taller y una hermosa casita residencia para artistas. Lo que allí se siente es que han generado vida y vidas, con sus hijos y un perro cariñoso que estuvo enfermo y que se mueve trabajosamente entre los arriates y los caminos de lozas y chinorros.

Una casa para artistas, que se explica por múltiples razones: estancia de artistas para

la preparación de la edición y estancias de aprendizaje. Lo que tengo ahora a la vista es un taller de serigrafía, una vieja técnica de impresión (o de estampación). Cuando compramos o nos regalan una serigrafía, numerada y firmada, suponemos que, efectivamente, la ha producido con su cuerpo, con sus manos, el artista que la firma. Da igual que sea maravillosa, hermosa, aterradora o inquietante. Por lo general, no es así, pues el artista no dispone del equipamiento necesario; posiblemente ignore muchas cosas de esta vieja técnica o, en todo caso, carece de oficio para trabajar. Necesita a otro, a otros, para que aquello que ha pensado y pergueñado alcance a ser. Que alguien ejecute su idea.

En nuestra sociedad, donde apenas caben ya los productos artesanos, ni tan siquiera los propios artesanos, todas las mercancías son fabricadas en serie, incluso aquellas que nos son presentadas como “a la carta” por las aplicaciones del sabio marketing. Pero, a pesar de todo, cuando este enfatiza la condición artesana de una mercancía lo hará en función de un cierto prestigio residual: un aura que el imaginario colectivo atribuye a lo único e irrepetible. Por ello, lo artesano se banaliza o se presenta como condición de productos únicos para ser a su vez únicos (ricos en dinero, ricos en ego o ambas cosas a la vez). En el plano más cotidiano, ciertas tiendas franquiciadas nos venden camisetas artesanas; algunas panaderías, que se suministran de masas y levaduras industriales, y se apoyan en la tecnología de los hornos eléctricos reversibles, inundan sus mostradores de supuestos panes artesanos con las más variadas cualidades; fábricas dotadas de tecnologías muy avanzadas dicen producir mermelada de la abuela a partir de frambuesas producidas industrialmente en los campos extremeños. La producción en serie no tiene buena prensa, no nos gusta.

La crítica de la sociedad de consumo y de sus productos en serie, producidos para consumidores genéricos o inespecíficos, apoyada en las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías aplicadas a los procesos productivos, en el sentido de la flexibilización de las cadenas de montaje, terminó generando una primera fase de transformación de los productos (diferenciación segmentada) para dar lugar finalmente a los artículos supuestamente personalizados -individualizados-, elaborados o producidos de acuerdo con los gustos expresos y expresados de cada uno.

Estamos en la época del duplicado, la réplica, la copia y las falsificaciones afectan a todos los ámbitos. En su momento las falsificaciones estaban restringidas a los artículos

de lujo. Ahora la autenticidad de lo primario pierde su sentido y se inaugura otro patrón de verdad. Este proceso se vincula con el arte, el cine, la fotografía que fueron los primeros modos o recursos que producen un original inseparable de su copia, aunque ahora con la aplicación de la imagen digital se ha conseguido eliminar el problema de la degradación de la copia (la copia era siempre de peor calidad que el original). Con lo digital ocurre que el original no existe: la obra “está” exactamente en el lugar de su distribución.

La serigrafía, inventada a comienzos del siglo XX, a partir de antiguas técnicas chinas de estarcido, es aún sin lugar a dudas la más versátil de las técnicas de impresión modernas. Es una técnica de estampación, es decir, de impresión mediante un ejercicio de presión que parte de “diapositivas” previas, a escala, copiadas a una tela, habitualmente de poliéster o nylon, tensada sobre un bastidor. La tinta pasa a través del tejido tensado sobre un sustrato habitualmente plano. Puede realizarse sobre toda clase de materiales, es decir, con cualquier materia susceptible de ser prensada a través de la malla. Cada color exige la preparación de una nueva matriz y la repetición de todo el procedimiento.

La imagen no se graba de modo tradicional sino mediante procesos fotoquímicos, lo que plantea determinados problemas, por ejemplo la obtención de medias tintas. La imagen se descompone en capas diferentes que se corresponden exactamente con el número de colores programados. Mediante una emulsión fotosensible que se expone a la luz (insolación), la imagen de cada una de las capas es transferida a la gasa tensada sobre el bastidor metálico. El uso de la emulsión está destinada a crear sobre la tela una imagen en negativo que tapa los poros de las zonas o superficies que deben quedar sin manchar y, por el contrario, deja el tejido permeable justamente en la zona donde debe quedar mancha. Cada una de estas pantallas se coloca sucesivamente sobre el soporte a impresionar, dejando secar entre capa y capa. Cada color se ha extendido con una rasqueta. El grosor de la capa de “tinta” deseado y la granulometría de la materia empleada definen la malla requerida para el proceso.

Cada una de las partes del proceso y el uso de los materiales requiere un detenido y delicado análisis que, en la obra artística, significa un diálogo entre autor e impresor. Se realizan pruebas, se confirman ideas, se especifican matices. En definitiva, se

deciden unos objetivos.

La técnica permite crear originales múltiples. Sin embargo, en la serigrafía artística la tirada es siempre limitada, con los ejemplares numerados y sellados por el taller que los imprime; firmados por el autor e incluso certificados. A medida que se realiza el proceso las distintas pantallas o matrices utilizadas se destruyen de modo que la obra no puede volver a ser editada.

Sin embargo, también podemos referirnos, mas aún en este caso concreto del Taller Christian M. Walter, a la producción de estampas únicas, producto paradójico de unas técnicas y unos potenciales que tienen vocación de tirada “numerosa” o masiva. Se señala que una de las vocaciones actuales de los talleres ha de ser hacia el monotipo, en parte un procedimiento radical de suspensión o autolimitación de las posibilidades técnicas de crear originales múltiples (J. Peña-Toro). De este modo, la serigrafía viene a romper con su propio potencial tóxico.

La serigrafía artística necesita un técnico artista, un artesano capaz de resolver una idea, un boceto, una intención mas o menos acabada, y que, finalmente, la traslade a su posibilidad y a la repetición relativa (controlada) un algo previo.

En el Taller Christian M. Walter se han realizado unas quinientas ediciones de mas de ciento cincuenta artistas que se unen a la obra propia, que también existe. Conforman su bagaje a partir de mas de veinticinco años de trabajo. Un depósito que lo ha convertido en un referente artístico y cultural. Una larga lista de artistas como J. Juste, V. Albardíaz, J. Dragón, R. López Cuenca, J. Guerrero, Ch. Cobo, F. Amat, L. Gordillo, J. Vida y E. M. Herbold, por citar sólo algunos, se han servido de él. Algunos de ellos, como J. Juste, M. Rodríguez-Acosta o J. Vida han tenido una marcada relevancia en la evolución del taller.

Este trabajo acumulado ha podido ser visionado y comprendido a partir de dos exposiciones anteriores a la que tuvo lugar este invierno pasado en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente: en la primera “Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía”, celebrada en 2007 (Caja Granada, Centro Cultural S. Antón), con un relevante texto explicativo de Joaquín Peña-Toro sobre la biografía y la obra de los componentes y, dos años mas tarde, “Sobre Bastidores”, (Centro Cultural Damián

Bayón, Santa fe, Granada) comisariada por el mismo Joaquín Peña-Toro, pasó revista a la última obra. A partir de los textos de J. Peña-Toro me siento incapaz de hacer algo mas que no sea la pura subjetividad que selecciona algunos trabajos a partir de una obra ingente que casi fue madura desde sus primeras muestras aunque no sea mi objetivo realizar una crítica del trabajo de los artistas como tales.

Los veinte primeros años permiten darse cuenta de dos constantes que se superponen y se manifiestan: la calidad y la innovación. Desde las primeras tiradas de V. Albardíaz, L. Costillo, E. M. Herbold y J. Juste con que se inicia la labor editorial. De estos me interesa Granada III de Eva Maria Herbold, donde reina la sutileza de la transparencia. Sin embargo, es el Homenaje a Zóbel, que le encargó la Galería Palace, la que desempeña la función de arranque editorial. En este original de José Guerrero se aúnan la calidad en el tratamiento del color y la innovación que introdujo el uso del collage.

Loli, granadina y holandesa, y Christian, alemán, se casan en 1986 y trabajan en pleno centro de Granada: tienen su taller en una calle de un aparente contradictorio nombre para la serigrafía artística: Mano de Hierro, aledaña a la Gran Vía. Han iniciado su proyecto en un momento histórico donde valen mas las expectativas que las condiciones de precariedad en la que todo se desenvolvía. Un tiempo de explosión social, donde las luces son mas importantes que las carencias; cuando la noche parecía más luminosa que el propio día, tras décadas de oscuridad vigilada. Tiempos de modernos postmodernos y antesala de grandes cambios que ya estaban insertos en las corrientes de fondo de lo tecnológico y lo social. Desde fuera, Granada era entonces vista como un lugar experimental decisivo.

Desde el inicio el monólogo está proscrito en el taller. El artista artesano está obligado a múltiples conversaciones: habla con el autor, dialoga con los materiales y con el proceso mismo; tiene que dar cuenta de un vector fundamental en la serigrafía: las múltiples posibilidades del color. El color exige serenidad y autocrítica. Las pruebas son formas de comprobación que sirven para eliminar los errores y matizar, como en cualquier laboratorio, debido a sus múltiples parámetros presentes (tono, valor o saturación). Hay que dominar la fluidez de la tinta, conseguir las transparencias, controlar la recepción de la tinta por el papel o por el soporte utilizado. El artesano elabora una estrategia sobre el orden de impresión si se quiere conseguir la

transparencia o la multiplicación de los colores (las tonalidades) gracias a la superposición.

También se trata del dominio del color y de la posibilidad de los matices, como si se trabajara desde la lógica borrosa. Están a la vista dos posibilidades extremas: la del predominio del color, como lugar de investigación, o de los matices como singularidades, probablemente muchas veces encontradas en las propias pruebas. Se han contrapuesto las serigrafías F. Amat (el color color) y de D. Ruano (los matices) para dar cuenta de esas posibilidades extremas.

En “Relieve” de Dámaso Ruano, una serigrafía y collage sobre distintos tipos de papel, editada en el año 2004, podemos contraponer colores de pureza (que no colores puros) que se difuminan y manchan en los laterales provocando reflejos directos de luz. Un ejercicio que parece combinar papiroflexia y color - y sus matices - para inducir la levedad de lo que no pesa. Algo mas tarde, ya en el año 2006, en la obra sin título de S. Ydáñez, serigrafía sobre papel Mino hecho a mano, se logra la textura pictórica. La calidad en la resolución del ojo del becerro parece producida a partir de la lectura de un manifiesto clásico. Roza la perfección si no la tiene.

Pero todo no es trabajo sobre y con el color, su densidad, sus texturas y su degradación, hasta reflejar su complejidad absoluta. También se resuelve el dibujo. Reconozco que me gustan especialmente la obra gráfica sobre papel, las texturas que resultan de su encuentro con las tintas, la identidad específica de los colores sobre cada tipo de papel. El papel también exige la precisión de una elección adecuada: papeles duros de muchos gramos; otros blandos, translúcidos hasta llegar a la probable inmaterialidad del papel japonés.

En el taller de serigrafía artística, aparte de la obra gráfica, se han especializado, con el tiempo y porque con quienes colaboran, en ocasiones así lo demandan, en la estampación de grandes superficies, sobre paneles de multitud de materiales, o directamente sobre paredes o suelos. La colaboración con J. Juste dio lugar, entre otras, a una impresión serigráfica sobre pared que debió realizarse en cuatro partes, a una tinta sobre un fondo preparado a mano por el autor para una imagen de Señán Gonzalez. Nos referimos a la Casa Museo de los Tiros de Granada (1999). Una muestra de serigrafía expandida que forma parte de los procesos de investigación

propios de un Taller que busca la solución de cada nuevo problema planteado. A su lado, me interesa especialmente la impresión sobre un camino de treinta metros de longitud (acero, hormigón, resina y tinta epoxi) en el Cortijo de las Colonias (Víznar, Granada), según el proyecto de la arquitecta Carmen Moreno Álvarez. Es una nueva apertura que, con el nuevo descubrimiento de Christian, permitirá dar soporte a multitud de intervenciones en el territorio y las ciudades

Estamos ante la serigrafía expandida: un concepto acuñado por J. Peña-Toro para referirse a la serigrafía fuera del soporte papel tradicional, como ampliación de sus posibilidades técnicas, mediante añadidos posteriores de materiales o, incluso, rasgando o troquelando el soporte. También han realizado investigaciones con resoluciones sobre papel de estraza, damasco de seda, terciopelos, cartones, metales, incluyendo hojas magnéticas, y otros materiales. Impresionan las mariposas troqueladas para la instalación “Tempus fugit” de Soledad Sevilla, sin peso, de apariencia metalizada, de las que emanan destellos. Se suman libros y carpetas de gran formato, productos de una incansable búsqueda que, como veremos, continúa con energía en la actualidad.

El artesano no es exactamente alguien que hace algo con sus manos, en el improbable supuesto de que algo pueda ser hecho exclusivamente con ellas. Pero quisiera detenerme un momento. Tampoco se escribe de cualquier modo y en cualquier momento. Escribimos desde un suelo donde están depositadas nuestras múltiples lecturas y, por supuesto, nuestra experiencia -incluso en el mas científico de los textos. Acudo a mi biblioteca, pues me ha sobrevenido el recuerdo de un libro de R. Sennett que tiene precisamente por título “The Craftsman” publicado por la Yale University Press en 2008. Llega precisamente por la ambivalencia que rodea la cuestión del artesano. R. Sennett había sido discípulo de Hannah Arendt. Una tarde fría se la encontró en una calle de Nueva York, durante la crisis de los misiles (1962). Respecto de aquello, la filósofa le vino a decir algo similar a “las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen”. Ante un argumento cargado de reminiscencias del pensamiento griego, no supo que contestar. Dicho de otro modo, el artesano carece de capacidad teórica; en realidad solo dispone de una empiria (un conocimiento empírico). El artesano realmente no sabe donde va.

Pero no es cierto: el artesano no es exactamente alguien que hace cosas con sus

manos. Que tiene habilidad [práctica adiestrada u oficio, lleva tiempo haciendo algo]. Este asunto de lo bien hecho es uno de los cuellos de botella del capitalismo de hoy: a la vez, un movimiento y un discurso, se impulsan a la vez competitividad, eficiencia y calidad, como si fuera posible. Lo bien hecho requiere tiempo, un tiempo distinto del atribuible a la eficacia. Tomarse tiempo y disponer de las habilidades necesarias, que también necesitan de una temporalidad lenta muy acusada para llegar a ser artesano. Se precisa una tecné, por decirlo con una vieja palabra griega.

Disponer de una tecné no es otra cosa que abarcarla, dominarla, hacerla tuya. Requiere pensamiento, investigación y pensamiento evaluativo (como crítica de los resultados del propio trabajo). Es el viejo asunto de la dialéctica mano/cerebro (F. Engels) que no ha sido precisamente desautorizada ni por la Antropología ni por las Ciencias Cognitivas. Suponer que el artesano no es un proceso, más aún en los inicios de esta segunda década del siglo XXI, resulta absurdo. Desconsiderarlo presupone asimilarlo al puro trabajo aplicado sin mas, como la acémila que mueve la noria (aplicación de la fuerza pura y la pura fuerza sin mas). Repetición cansina, ausencia de interrogación y de problemas. Pero la realidad es otra, y lo veremos en el caso de Christian M. Walter, pues los artesanos mantienen discusiones mentales con los materiales mucho mas que otras personas. Hacer es pensar.

En el Taller hay máquinas y artilugios que ha inventado Christian, no sabremos nunca los que inventa Loli para la gestión de este mundo donde se mezclan tantas cosas. Observo una pequeña máquina de madera que sirve para reflejar imágenes, al menos eso entendí. Ambos mantienen un diálogo permanente con lo que hacen y tienen una mirada atenta sobre lo que les rodea.

La casita para artistas le ha servido para una invención que Christian exhibe y explica con delicado orgullo. Unos obreros marroquíes estaban aplicando durante su construcción una antigua técnica: el tadelakt. Un revestimiento pétreo a base de mortero de cal, arena fina, pigmento mineral y jabón. Un estuco pulido, que se aplica a paredes, techos e, incluso, suelos. Debido a su belleza y sus características bioquímicas -hidrófugo y antiséptico-, goza de un interés creciente. Observó con detenimiento aquellos trabajos y ocurrió lo que considera “una prodigiosa casualidad”: la conexión entre el tadelakt, la pintura al fresco y serigrafía. Soñó en algo así como la

serigrafía al fresco.

Se documentó adecuadamente e inicio una investigación, algo que pomposamente hoy llamaríamos un I+D+I. En Marruecos el tadelakt se decora con esgrafiados, una técnica de estarcido que comparte algunas características con la serigrafía pero, hasta la fecha, nunca nadie imprimió "al fresco" sobre un revoco de cal recién hecho.

Transcurrido un tiempo, y abastecido con cal, marmolina y pigmento, tomó contacto con un estucador de Granada, quien le ayudó haciendo unos primeros ensayos. Él estucador elaboró una serie de pequeños paños muy similares al tadelakt sobre placas de yeso y , seguidamente, Christian imprimió sobre el revoco aún húmedo. Hicieron varias piezas con impresiones a un solo color, una de las cuales lleva instalada en el exterior de su casa encajada en el muro dos años. Expuesta a las inclemencias del tiempo (sol intenso, lluvias y heladas), tras el proceso de carbonatación, propio del procedimiento, soporte y estampación se han convertido en una sola capa de piedra caliza y, por consiguiente, extremadamente resistentes e inalterables.

La serigrafía al fresco ha superado una primera fase de experimentación, aunque en su expresión más elemental (negro sobre un fondo claro) pero con resultados satisfactorios como hemos comentado. Ahora Christian trata de superar estos límites, quiere implicar a mas personas, especialistas varios. En fin, desea impulsar un grupo multidisciplinar para organizar y llevar a cabo un taller de experimentación, a ser posible en Marruecos por razones obvias, con la colaboración de algunos maestros estucadores marroquíes (maàlmin dallak).

Este procedimiento que aquí se describe sumariamente cuenta con una multitud de posibles aplicaciones: en los territorios rurales y los denominados espacios naturales (paneles informativos, mapas, señalizaciones de rutas, senderos poéticos, intervenciones arquitectónicas sin peso en paisajes cualificados); en los centros históricos (señalizaciones de toda índole en conjuntos y edificios históricos, sistemas de información in situ, rótulos comerciales, lápidas conmemorativas y cualesquiera otras intervenciones); en los nuevos espacios del crecimiento urbano (murales modulares para intervenciones en edificios, intervenciones en medianerías, murales continuos en determinados ámbitos urbanos como pasos subterráneos y fachadas e invención y tratamiento de mobiliario urbano de mampostería). Además muestra como,

en ocasiones, el progreso tecnológico puede hallarse en soluciones proporcionadas por las tecnologías blandas procedentes de saberes tradicionales.

Hablamos de piedra quemada; tierras pigmentadas; agua, a modo de tinta; cal húmeda como soporte y secado al aire, donde lo impreso (un texto, un pictograma o una fotografía) quedará hecho piedra. La piedra caliza será precisamente el residuo resultante, cuando el signo envejece, y obsoleta su información, acaba convertido en desecho. Un producto “verde” llamado a sustituir a otros hechos de metal, madera o plástico.

Por tanto, estamos ante un procedimiento, que pese a su simpleza aporta soluciones innovadoras, sostenibles, físicamente livianas -no invasivas- y duraderas en un sinfín de contextos. Con todo, y eso es lo mejor, la materia prima es natural: tierra, fuego, agua y aire. Sencillo en su elaboración y de nulo impacto residual.

El Taller es un lugar de investigación e innovación. Un nodo que acoge el encuentro dialogante y la explosión de la creatividad colectiva, donde el principal activo es lo relacional. El jardín desempeña función de verdadero espacio público. Hasta las mesas llegan el vino, las cervezas frías, las infusiones y la comida que prepara Loli en la cercana y magnífica cocina, donde “vuelan” algunas de las mariposas que ellos han serigrafiado. Todo está pensado para propiciar el diálogo, incluso los cantos de los pájaros y el cimbrear de las copas de los árboles. Un lugar para las poéticas, es decir, para hablar más allá del puro pensamiento calculador. Allí donde se ensanchan los pulmones, se abren los ojos y se ponen en funcionamiento los sentidos, se desata el hablar y emergen las ideas. Las sendas del jardín describen los múltiples circuitos del pensamiento, inscritas en la tierra.

Como decíamos al principio, allí moran unas miradas atentas a lo que sucede en el exterior, en los muchos a-fueras que hoy son. No sólo se practica la pedagogía del enseñar a través de cursos y exposiciones. Desde el Taller se impulsan experiencias. Hay una que sintetiza perfectamente ese mirar hacia el a-fuera: me refiero a su colaboración con la madrileña Fundación ArtSur y más concretamente a la nicaragüense Gráfica La Sirena (<http://gráficallasirena.com>). Si bien es cierto que han conseguido implantar o apoyar talleres en la ciudad de Guatemala y Casablanca (Marruecos), ésta es la más madura, por su continuidad, los puestos de trabajo

generados y la calidad de la obra gráfica de que disponen.

Al caer la tarde regresamos a Málaga. Nuevamente en la carretera volverá la ensoñación que ya nunca será la misma. A las masas de chopos se le superpondrán las manos de Christian presionando la rasqueta sobre la tela; las imágenes críticas de R. López Cuenca se me aparecerán impresas en los secaderos de tabaco, como si hubiera resuelto denunciar la presión cínica sobre el no fumar como triunfo de las biopolíticas de la prevención; las pateras de Jorge Dragón navegarán inopinadamente en las aguas de cualquier acequia. La sugerencia de la Granada perdida entre los montes vendrá de las puertas y torres que ha serigrafiado para algunos artistas.

El paisaje quedará interferido por la sobreposición de manos, colores, máquinas, trazos, transparencias. Chopos rojos. Pensaré en la insolación. Debo darles las gracias a Jorge Dragón.

El poeta Luis García Montero escribió que Christian y Loli son un acontecimiento. Es cierto. Pero hay algo más: siendo un acontecimiento como personalidades también producen, provocan o inducen acontecimientos. Ya saben, lo que se abre paso entre el imperio del “se”, de lo indiferente, de la banalidad como signo diagnóstico de los tiempos. No son lo conocido antes de serlo. Reconozco que me ha ganado el entusiasmo ante las fisuras que abren.

En mi casa hay dos serigrafías de este Taller, una de ellas preside mi dormitorio desde hace muchos años, y hasta que he tenido que escribir este texto no sabía quienes las habían producido.

Alfredo Rubio Díaz,
Departamento de Geografía,
Universidad de Málaga.

Texto para la exposición del Taller en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente –
Fundación Antonio Pérez– (Cuenca).

Parcialmente citado en en *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía*
Catálogo de Exposición. Diputación de Granada, abril 2013.

Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.

Luis García Montero

El taller de los artistas

Detrás de la mirada del artista, están las manos del artesano.

La realidad es una serigrafía estampada por el tiempo. Empecé a tener noticias de Christian M. Walter en la Granada de los años 80, cuando una inercia de juventud y creatividad se fundía sobre el papel diseñado por la historia y las tradiciones. La ciudad de los recuerdos árabes, de las siluetas renacentistas y las formas barrocas, de Federico García Lorca y Luis Rosales, se conmovía con un aire nuevo. Todas las ilusiones se desbordaban entonces en el verbo *hacer*. Muchas gentes distintas, venidas de muchas partes, hacían muchas cosas. El olor de las tintas, los versos, los sonidos y las imágenes quería imponerse al olor a cerrado de la vieja ciudad.

Se vivía igual que si se abriese una ventana. Para airear una ciudad no basta con dejar que entre la brisa del campo, los regalos del jardín o de los huertos. Es necesario otro bosque, una marea que se parece a las sílabas del verbo *hacer*. La ciudad se ventila cuando una energía de seres vivos, venidos de todas partes, y cada uno en lo suyo, se dedica a sentir, soñar, pensar, componer, fabricar el mundo. Hay épocas, momentos de las personas, las ciudades y los países, donde se llega a sentir que el mundo está en nuestras manos.

Christian venía de Alemania. Como el mundo es una serigrafía, el alemán granadino conoció a Loli Rodríguez, una granadina educada en Holanda. El Norte y el Sur pueden unirse en un acento, en un modo de decir las palabras, ayer, mañana, color, grabado, impresión. El Sur y el Norte pueden unirse en una forma de aprender a escuchar y a mirar, o en una forma de hacer. Poco a poco, entre conocidos y amigos, de palabra en palabra, de imagen en imagen, a través de la Escuela de Artes y Oficios, la Galería Laguada o la Galería Palace, Christian y Loli se convirtieron en parte insustituible de aquella ciudad que necesitaba hacer cosas.

Visité por primera vez el taller de Christian de la mano de Juan Vida. Recuerdo una casa por la carretera de la Zubia, origen de la nave que hoy se abre a los amigos del

arte en la carretera de Santa Fe, en Belicena, a las afueras de Granada. Los caminos y los paseos tienen su sentido. En el recuerdo, el trayecto que va de la ciudad al taller de Christian cobra para mí los significados de un desplazamiento de mundos. El trasiego mecánico de la ciudad, las prisas industriales, los compromisos cotidianos que muerden el tiempo, se alejan en busca de la lentitud de la artesanía. Ser dueños del propio tiempo hace posible la conversación.

Yo había escrito unos poemas sobre las imaginaciones artísticas de Juan. Las palmeras, las fábricas abandonadas, los cuerpos de mujer y la melancolía encerrada en los palacios de la Alhambra, intentaban capturar en palabras la mirada del pintor. Con Christian y Loli hicimos el libro *Las elegías de Juan Vida*. Verlos trabajar, verlos mirar y meditar el trabajo, sugerir, comprender, suponía participar de una evidencia: un conocimiento muy alto de la técnica de la serigrafía, de los saberes aceptados y de las nuevas posibilidades. Pero, sobre todo, se evidenciaba la dignidad de un oficio, el amor de las manos del artesano, ese amor que define la verdadera realidad de los artistas. Los sentimientos despertados en mis poemas por las imágenes de un pintor se materializaban, con todos los matices deseados, en las serigrafías de un maestro artesano.

Muchos amigos pintores han repetido que Christian M. Walter es un artista. Trabajar con él no supone entrar en una costumbre mecanizada, sino en una sensibilidad. Por eso se convierte en cómplice de los creadores que acuden a su taller. Para cada autor tiene su respuesta, su lectura, el recurso que permite transmitir unas características particulares, un mundo, uno de esos mundos con mirada propia y corazón solitario que conforman el mundo de todos. Ser dueños del propio tiempo permite la conversación, y permite el matiz, ese respeto por la inteligencia y la sensibilidad que desaparece de un modo tan fácil en la pendiente de la reproducción simple y las prisas. Aprender a matizar significa respetarse a uno mismo y respetar a los otros.

Para comprender el itinerario que llevo de la artesanía al arte, nada mejor que observar a un artista que se reconoce a sí mismo como artesano. De su lentitud, de sus operaciones, de sus pantallas, de su diálogo personal con los pintores, va surgiendo el mundo. Aparecen formas, manchas de color, cuerpos, imágenes de animales, rostros humanos, los gritos, los barcos que navegan el mar, las ciudades que soportan los juegos de la luz, la capacidad de convicción que, contra todo

pronóstico, puede conservar todavía una flor, y los muebles de una casa, y la nieve, y el desierto, y los restos de la historia y del dolor, y las huellas de la alegría y del abrazo.

El artesano y el artista hacen el mundo, nos contagian a través de sus papeles el sentido de la vida, componen una realidad en la que caben todas las realidades. A través del arte de Christian M. Walter me he acostumbrado a ver el mundo desde la ventana de Chema Cobo, Frederic Amat, Julio Juste, Valentín Albardíaz, Cristóbal Toral, Luis Gordillo, Soledad Sevilla, José Guerrero, Rogelio López Cuenca, Jordi Teixidor o Juan Vida. Mundos muy diversos renacidos ante mis ojos por la complicidad artesanal de otro artista que un día llegó a Granada, y se puso a hacer cosas, hasta demostrarnos las verdaderas posibilidades estéticas de la serigrafía.

Pensando en mi ciudad, en mis pintores, en el arte, en esos momentos de la vida en los que llegamos a sentir que el mundo está en nuestras manos, en nuestro hacer y en nuestro imaginar, no dudo en escribir que Christian M. Walter y Loli Rodríguez Ruiz son un acontecimiento.

Incluido en *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía*

Catálogo de Exposición. Diputación de Granada, abril 2013.

Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.

Antonio-Claret García García (Presidente de CajaGranada)

Presentación institucional del Catálogo de la exposición *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía.*

Durante dos décadas, el taller de Christian M. Walter ha estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas. Una auténtica factoría de arte contemporáneo en la Vega de Granada que, con esta muestra, presenta ante el público granadino los fondos de una apasionante trayectoria.

En Caja Granada sabíamos que era una exposición necesaria dada su rica diversidad. No es la primera vez que expone con nosotros –*Christian M. Walter, Taller de Serigrafía* (1994, Sala Triunfo)– pero si con esta extensión: veinte años de estampaciones es una buena oportunidad para hacer recuento del camino recorrido y la ocasión idónea para realizar un público y merecido reconocimiento a este singular taller.

Por otro lado, la colaboración entre Caja Granada y el taller de Christian Walter ha sido constante en estos años. Varias de las piezas expuestas se han producido por encargo de nuestra entidad que ha editado tiradas de diferentes autores coincidiendo, en muchas ocasiones, con su paso por la programación de nuestras salas.

Si esta muestra ha sido posible es gracias a la implicación personal de Christian Mathias Walter y Loli Rodríguez, integrantes indisolubles del taller, a quienes agradecemos desde estas páginas su entusiasmo para que hoy podamos disfrutar de esta excepcional colección de serigrafías.

Sabemos de la gratificante sorpresa que, para nuestros visitantes, será ver reunidas en una muestra tantas y tan diferentes voces orquestadas por la cuidada técnica de Walter. Muchos descubrirán en profundidad los amplios registros de la obra gráfica contemporánea y todos, en suma, celebraremos la posibilidad de asomarnos a un taller vivo al que deseamos otros veinte años de existencia, por lo menos.

Incluido en *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía*

Catálogo de Exposición. CajaGranada. Granada, noviembre 2007.

Dep Legal: GR-2544-2007. ISBN: 978-84-96660-37-3.

José Antonio González Alcalá (Diputado de Cultura)

Presentación institucional del Catálogo de la exposición *Tinta Plana*

La exposición *Tinta Plana* que hoy presentamos en la Casa Molino Ángel Ganivet resulta especialmente pertinente: recoge el trabajo que, cumplidos ya los veinticinco años de existencia, viene realizando en nuestra Provincia Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.

Una labor que se desarrolla en Belicena, localidad integrante, junto Ambroz y Purchil, del municipio Vegas del Genil, en armonía con el paisaje donde se inserta: los cercanos secaderos, hoy sin uso industrial, tienen en esta nave de Belicena un espacio que hereda su fisonomía pero cambia el uso; secando hojas entintadas a la espera de la siguiente capa de color.

En nuestros días, que tan presente tenemos la necesidad de un nuevo modelo productivo, encontramos con satisfacción una alternativa a la vida de la Vega que desarrolla una opción de negocio compatible con su entorno y que añade, además, un singular valor artístico a su actividad económica.

La veteranía alcanzada durante este largo cuarto de siglo, confirma la insistencia y acierto de Loli Rodríguez y Christian M. Walter. Se han desenvuelto en el valorado sector de las 'Industrias Culturales y Creativas' desde mucho antes de que recibieran ese nombre y han dotado de contenidos a su Taller no sólo siendo estampadores sino como editores: empresarios valientes que toman la iniciativa para dinamizar su empresa familiar.

Nuestra provincia debe fomentar, aún más, que la cultura sea nuestra seña de identidad y herramienta de desarrollo. Con exposiciones como ésta, dedicada a la producción estampada por Christian M. Walter. Taller de Serigrafía, disfrutamos una magnífica colección de estampas con alto valor contemporáneo o contrastamos diversos autores y opciones artísticas pero, también, reflexionamos sobre lo rentable que resulta para Granada la búsqueda de la excelencia.

Incluido en *Tinta Plana: Christian M. Walter. Taller de serigrafía*

Catálogo de Exposición. Diputación de Granada, abril 2013.

Dep Legal: GR-395-2013. ISBN: 978-84-7807-105-0.

ANEXO Prensa

Prensa sobre Christian M. Walter, Taller de Serigrafía (entre 2003 y 2022).

- Entrevista. Peña-Toro, J. «Christian M. Walter» en ETC Suplemento cultural de La Opinión de Granada. 27 de noviembre de 2003, p 37. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X
- Artículo. Peña-Toro, J. «Estampa: arte contemporáneo al alcance de todos» en ETC Suplemento cultural de La Opinión de Granada. 23 de noviembre de 2003, p 34 y 35. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X
- Artículo. Arronte Ygartúa, Luis. «Christian M. Walter, el serígrafo favorito del arte granadino» en ETC Suplemento cultural de La Opinión de Granada. 23 de octubre de 2007, p 36-37. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X
- Artículo. s/f «CajaGranada muestra veinte años de serigrafías del taller de Christian Walter» en el periódico Ideal. Granada, 26 de octubre de 2007, p. 48. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Artículo. s/f «Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía» en Tiempo de Ocio, suplemento de Almoneda, nº 1424. Granada 29 de octubre de 2007, p 57. Dep. Legal: CO-1231-2000.
- Artículo. Díaz-Cabrera, Marina. «Taller vivo» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 8 de noviembre de 2007, Portada, portada del suplemento, p.2-3. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. L.O. «Christian M. Walter repasa sus veinte años en la serigrafía» en ETC Suplemento cultural de La Opinión de Granada. 8 de noviembre de 2007, p 42. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X
- Artículo. L.O. «Exposición: 1500 visitantes en dos semanas en la muestra de Christian M. Walter» en ETC Suplemento cultural de La Opinión de Granada. 27 de noviembre de 2007, p 42. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X
- Crítica. Palomo, Bernardo. «Dos décadas creando Arte con mayúsculas» en CRT, Revista Cultural del periódico Diario de Jerez, 1 de diciembre de 2007, p. 26. Dep. Legal: CA 181-84.
- Entrevista. Díaz-Cabrera, Marina. «Ahora las tintas cambian de color» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 3 de diciembre de 2007, p. 35. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Peña-Toro, J. «Christian M. Walter: el arte de hacer empresa» en la revista La Cámara. Granada, marzo 2008, núm. 50, época VI, año I, pag. 22-23. Dep. Legal: GR-633-2008.

- Artículo. De la Corte, Manuela. «La traducción literal del arte» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 22 de junio de 2009. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Crítica. Palomo, Bernardo. «Felices reencuentros en una Cuenca excelsa» en Actual Hoy, suplemento cultural del periódico Granada Hoy, 10 de enero de 2011, p. 41. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Crítica. Palomo, Bernardo. «Felices reencuentros en una Cuenca excelsa» en el periódico Diario de Cádiz. 11 de enero de 2011, p. 58. Dep. Legal: CA 2-1958.
- Crítica. Palomo, Bernardo. «Felices reencuentros en una Cuenca excelsa» en el periódico Diario de Jerez, 15 de enero de 2011, p. 48 . Dep. Legal: CA 181-84.
- Artículo. Rico, Belén. «La profundidad de la serigrafía» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 19 de abril de 2013, p.44-45. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Crítica. Palomo, Bernardo. «La historia grande de un taller» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 13 de mayo de 2013, p.32-33. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Gallastegui, Inés «Christian Walter, el traductor del color» en el periódico Ideal. Granada, 15 de mayo de 2013, p. 60-61. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Artículo. Peña-Toro, J. «Negando los límites» en el periódico Ideal. Granada, 15 de mayo de 2013, p. 61. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Crítica. Toledo, Juan Bautista «Taller de Christian M. Walter» en el periódico Ideal. Granada, 16 de julio de 2013, p. 54. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Redacción. «De la técnica industrial al arte de la serigrafía» en el periódico Diario de Sevilla, 5 de diciembre de 2013. Dep. Legal: CA 152-1999.
- Artículo. C. L. «Juan Zafra reflexiona sobre el tiempo actual con su última obra» Diario Córdoba. 1 de febrero de 2014, p 48. Dep. Legal CO 4-1958.
- Nota. «La Fundación Antonio Gala acoge ‘Consonantes’ » en el periódico El Día de Córdoba, 1 de febrero de 2014, p 52. Dep. Legal: CO 744-04.
- Artículo. Peña-Toro, J. «Consonantes. Serigrafías del Taller Christian M. Walter» en la revista CÓRDOBAexpone, Creación contemporánea. Editorial Casadedint, Córdoba. Año 1, número 8 febrero-marzo 2014. Dep Legal: CO-831-2012. ISSN: 2255-5013.

- Artículo. Káiser, Andrea. «Arte al servicio del arte» en Actual Hoy, del periódico Granada Hoy, 28 de septiembre de 2014, p.50-51. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Del Teso, Begoña. «Supuestamente la técnica está por encima del artista. Es falso» en El Diario Vasco, 26 de febrero de 2016, p.50-51. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Gallego-Coín, Brígida. «Un Fespa Award en Granada» en Actual, suplemento cultural del periódico Granada Hoy, 14 de junio de 2016, p. 51 Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Gallego-Coín, Brígida. «Un Fespa Award en Granada» en el periódico Europa Sur, 14 de junio de 2016, p. 62 Dep. Legal: CA 65-1989.
- Artículo. Ordóñez, Antonio «El Museo de Jaén expone 30 años de trabajo en el taller de Christian Walter» en el periódico Ideal. Jaén, 21 de enero de 2017, p. 50. Dep. Legal: GR 2-1958. (Edición Jaén)
- Artículo. Rico, Belén. «Christian Walter repite entre los mejores impresores del mundo» en el periódico Granada Hoy, 26 de mayo de 2017, p. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Redacción. «Christian Walter y Molcaworld se encumbran entre los mejores impresores del mundo» en la revista Tinta, publicación de FESPA España, 26 de junio de 2017, p 6. Dep. Legal: GR 1631-2003.
- Artículo. Cabrero, José E. «El alquimista del arte» en el periódico Ideal. Granada, 8 de diciembre de 2019, p. 62 y 63. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Artículo. Cabrero, José E. «La mejor serigrafía del mundo se hace en Granada» en el periódico Ideal. Granada, 16 de septiembre de 2020, edición digital. Dep. Legal: GR 2-1958.
- Artículo. Pinto, Cristina «La serigrafía de Christian M. Walter aterriza en Málaga de la mano de Gravura» en el periódico Sur. Málaga, 29 de diciembre de 2021, p. 42. Dep. Legal: MA-6-1958.
- Artículo. Muñoz, José Antonio «Carmelo Trenado y Antonio Carvajal, cara a cara frente a ‘Ella’» en el periódico Ideal. Granada, 6 de mayo de 2016, p. 51. Dep. Legal: GR 2-1958.

CHRISTIAN M. WALTER

«La gráfica es una obra original pese a su multiplicidad»

ENTREVISTA

JOAQUÍN PEÑA-TORO. Granada

Christian M. Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) vive y trabaja en Belicena. Conserva su acento, pero habla con localismos de la Vega. Su nuevo taller huele a tinta y tierra húmeda. En una pared cuelgan las ediciones de su sello. Ha estampado con las mejores firmas del país. José Guerrero, Soledad Sevilla, Teixidor, F. Amat, Rogelio López Cuenca, Julio Juste, Juan Vida... Lleva 17 años en ello. Esta semana está en Madrid al pie del cañón, en su stand de la undécima edición de Estampa, Salón Internacional del Grabado Contemporáneo.

Su trabajo le vincula con artistas muy diversos. El proceso en el taller no puede ser uniforme...

■ Cada autor es un mundo. Federico Guzmán salta sobre la pantalla con sus botas militares y anda encima de la tinta para dar un "rasclotazo" allí o allá. Miguel Rodríguez-Acosta investiga el color, hace pruebas, sopesa los resultados. Poder contemplar ambas vías me enriquece.

Se interesa por nuevos materiales y soportes no convencionales.

■ Hemos serigrafiado sobre todo: materiales publicitarios, vinilos, cristal, metales... Para varias exposiciones hemos estampado directamente sobre la pared. Es una copia única que se queda en el muro. En la Casa de los Tiros lo hicimos con una antigua foto orienta-

■ **Resulta sorprendente la cantidad de artistas que se pueden llevar a la serigrafía**

■ **Este sistema permite que un trabajo sea más asequible para un coleccionista privado**

lista que pasamos a gran formato. ¿Hay artistas que encajan mejor que otros en la serigrafía?

■ No todas las técnicas son aptas para cualquiera. Quienes trabajan con aguadas o trazos sueltos suelen decantarse por la litografía. Si es un dibujo de líneas finas, es apropiado el grabado calcográfico. Aún así, siempre se puede traducir una obra a serigrafía. Al basarse en tintas planas, parece más adecuada para un constructivista que para alguien expresionista.

Sin embargo, ha estampado autores bien líricos y gestuales: ese es su mérito.

■ Resulta sorprendente la cantidad de artistas diferentes que se pueden llevar a la serigrafía.

¿Cómo empezó su relación con este medio?

■ Casi ni me acuerdo. En Alemania había tocado la serigrafía industrial esporádicamente. Cuando llegué a Granada, me matriculé en grabado de Artes y Oficios, que impartía Julio Espadador. Poco después entré a trabajar en el taller que tenía la galería Laguada y tras la experiencia, me di cuenta que era un tema desatendido. Decidí montar mi propio taller. Una medida de auto empleo.

Tuvo un estreno de primera.

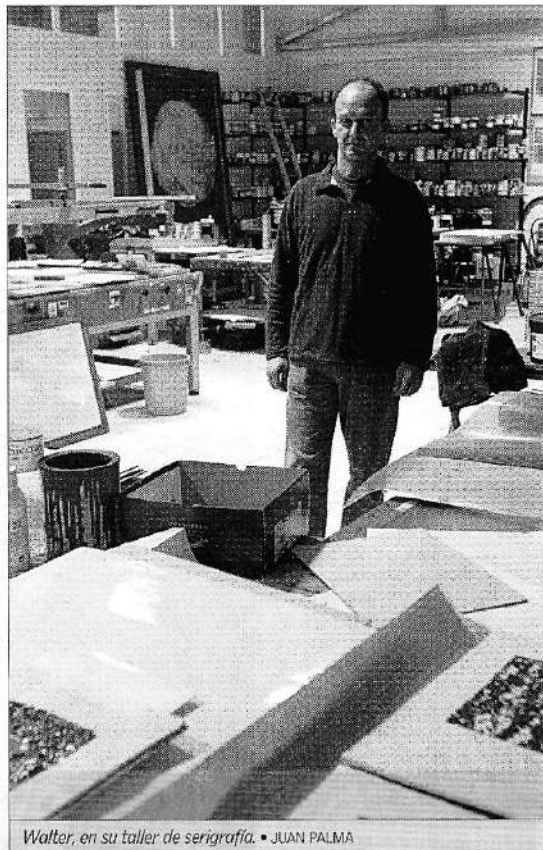
■ Una de las primeras tiradas con repercusión fue la de José Guerrero, que editó la Galería Palace. Fue como un golpe de suerte porque la edición llamó la atención. Salí clavado al espíritu del gouache original y tenía, como especial característica, una pieza de collage.

Más adelante se mete también a editor.

■ En el 97 fundamos nuestro sello 'Triple B-Las Vegas'. Antes ya habíamos hecho edición propia de manera ocasional, esencialmente con vistas a promocionar nuestro propio trabajo. También nos hemos asociado para co-editar con artistas o galerías.

¿Comprende el público el valor de la estampa?

■ Tengo la sensación de que se valora cada vez más. Se va extendiendo la comprensión de este lenguaje: la gráfica es una obra original pese a su multiplicidad. Eso permite que el trabajo sea más asequible para un coleccionista privado. También hay empresas e instituciones que vienen editando serigrafías con cierta re-



Walter, en su taller de serigrafía. • JUAN PALMA

gularidad. Apoyan a la cultura y una forma de mostrarlo es entregar un regalo diferente que, a la larga, tendrá un valor añadido. **Ha impartido talleres de serigrafía ¿con qué resultado?**

■ Se acerca público muy diverso. Hay alumnos con afán de aprender que aprovechan el tiempo. Aunque siempre hay quien sólo busca sumar medio punto para las oposiciones.

La última experiencia ha sido en Bilbao ¿Hay diferencias con nuestro entorno?

■ Allí disponen de un centro de arte muy bien equipado. Con diferentes talleres a disposición de la gente; accesible a multitud de artistas. Cuentan con amplias posibilidades de trabajo. Aquí no hay un centro estable como ese. **¿Cómo proyecta el futuro?**

■ Empezamos hace 17 años en una aventura que se presentaba pequeña. Luego ha ido creciendo porque la obra gráfica en España comienza a valorarse. Ahora nuestro proyecto busca un lugar en la escena nacional.

ESTAMPA

Salón Internacional de Grabado y Ediciones: Arte contemporáneo al alcance de todos

Datos de interés

Fechas: 26-30 de noviembre

Lugar: Pabellón de Cristal de la Casa de Campo

Horario: De 11 a 21 horas

Precio de la entrada: 6 euros

Galerías: 102

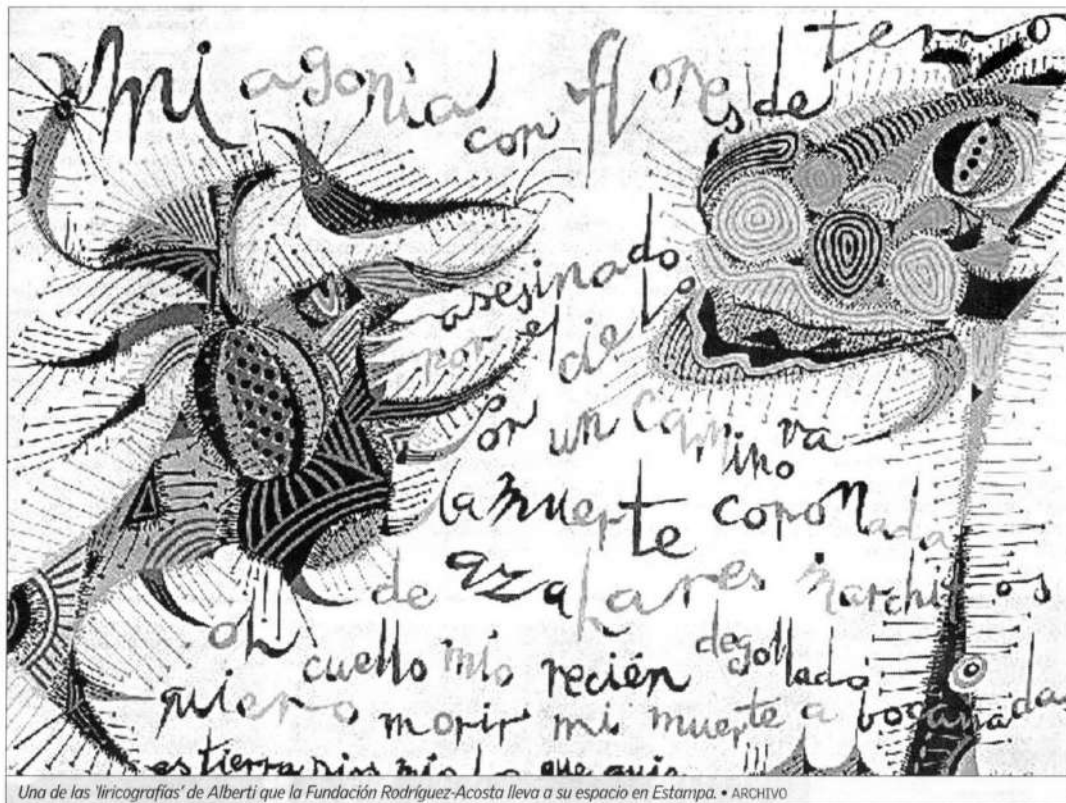
JOAQUÍN PEÑA-TORO. Granada

Estampa, el Salón Internacional de Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, celebrará su undécima edición del 26 al 30 de noviembre en el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo, Madrid. En esta ocasión, la presencia granadina suma tres 'stands'. Dos espacios continúan su participación de años anteriores en el programa general: 'Die Blaue Tinte' y 'Christian M. Walter Taller de Serigrafía'. El tercero es la muestra que llevará a la Fundación Rodríguez-Acosta, por primera vez, a la feria. Dentro del programa 'Las exposiciones de Estampa' presentará cinco destacadas ediciones realizadas en sus talleres entre 1975 y 1978.

Granada, pese a todo, ha disminuido su presencia respecto a ediciones anteriores. Cuenta con dos de las ocho galerías andaluzas participantes. Tal vez, este número no refleja con justicia toda la actividad gráfica granadina por lo que la iniciativa de la Fundación Rodríguez-Acosta ha sido bien recibida.

De los 102 expositores inscritos en una feria internacional, Andalucía es junto a Cataluña la segunda comunidad en participación. Ambas quedan lejos de los 39 espacios madrileños. La nómina andaluza está encabezada por Málaga: el veterano Taller-Galería Gravura, Valentín Kovatchev Art Studio Editions y Suel Ediciones. Desde Sevilla viajan la galería Margarita de Albarrán y Nuevoarte. Por último, la Diputación de Huelva acude con las obras de su Taller Estable de Grabado y Estampación.

La última edición de Estampa, celebrada en noviembre de 2002, reunió a un centenar de galerías y recibió más de 70.000 visitas. Las cifras dan idea del creciente interés que acerca la feria Estampa a ARCO, su hermana mayor, que cada febrero, desde hace 22, es el acontecimiento del arte contemporáneo internacional. Detalle significativo en esta edición es la importante presen-



Una de las 'liricografías' de Alberti que la Fundación Rodríguez-Acosta lleva a su espacio en Estampa. • ARCHIVO

Granada cuenta con dos de los ocho espacios andaluces en el programa general

Miguel Rodríguez-Acosta: "La intención es recuperar nuestro antiguo taller de grabado"

cia de galerías extranjeras, que alcanza el 25% del total. Los países con mayor representación serán Francia y Argentina.

La naturaleza de la obra expuesta abarcará todas las técnicas del grabado, epicentro de la feria. Desde la punta seca hasta la estampa digital y los proyectos más innovadores de 'Las tentaciones de Estampa'. Junto a ellas conviven también obras seriadas de arte contemporáneo como escultura o fotografía. La obra gráfica y las ediciones de arte contemporáneo demuestran así que tienen entidad propia para generar, por sí solas, un amplio interés.

Al tiempo, han sido siempre consideradas como una perfecta puerta para el público interesado en la adquisición de arte con presupuesto reducido: se podrán comprar piezas desde los 150 euros. Queda explicado por qué las ediciones de gráfica multiplican la obra del artista y, por tanto, dividen su precio. Sin embargo, se trata siempre de estampas originales que son trabajadas, controladas y firmadas por el autor hasta una cifra limitada de copias. Se cumple así el eslogan de la feria: 'arte contemporáneo al alcance de todos'.

La Fundación Rodríguez-Acosta refuerza la presencia granadina

Con esta iniciativa, la Fundación da el primer paso para retomar la tradición gráfica del Carmen Blanco. Desde allí se editaron las obras presentadas ahora en el Pabellón de Cristal que tienen como nexo común la ciudad de Granada. Entre ellas encontramos los trabajos de autores como Eusebio Sempere. Perteneciente a la generación abstracta del Museo de Cuenca, serigrafió inspirado en la geometría de la Alhambra. Rafael Alberti glosa a Lorca con sus 'liricografías', donde se reúnen los versos del gaditano con sus dibujos. Otra carpeta se compone con trabajos encabezados por los destacados José Guerrero o Manuel Ángeles Ortiz. 'Los árboles de Granada a Manuel de Falla' es obra de los hermanos Blasi y se compone de dieciséis aguafuertes y un poema de Gerardo Diego. Por último, Miguel Rodríguez-Acosta pone imagen a un hermoso texto sobre Granada.

El artista, presidente de la Fundación, destaca: "Es nuestra intención recuperar nuestro antiguo taller de grabado, que tanta influencia tuvo sobre el desarrollo de la obra gráfica en Andalucía, siendo esta inicial participación en Estampa uno de los primeros pasos". Avanza, de este modo, una propuesta de mayor calado que programa, para el futuro cercano, un centro de grabado con sede en nuestra capital.

En 1973 la Fundación amplió su labor de fomento artístico con la creación del Centro de Experimentación de Artes Gráficas. A su taller de grabado, dirigido por Dimitri Papageorgiu y posteriormente por José García de Lomas, acudieron numerosos artistas nacionales y extranjeros.

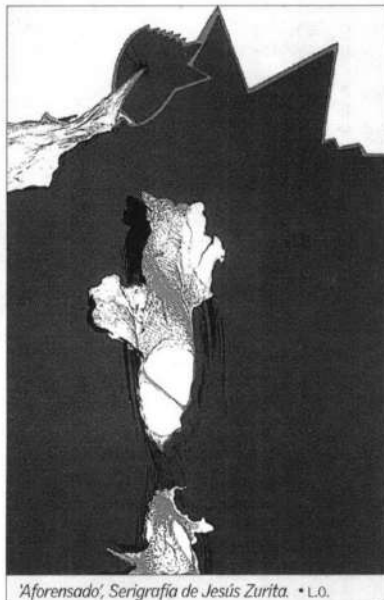
Se realizaron, hasta 1979, importantes trabajos de investigación y estampaciones de tiradas numeradas, así como cuidadas ediciones de bibliofilia.



Serigrafía a una sola tinta de Santiago Ydáñez estampada por Christian Walter. • LA OPINIÓN



'La Alhambra', carpeta de Eusebio Sempere. • L.O.



'Aforensado', Serigrafía de Jesús Zurita. • L.O.

Christian M. Walter presenta 'Cinco diálogos' y serigrafías gigantes

El taller se dedica, desde sus comienzos en 1986, a la estampación de obra gráfica original. Como en la anterior edición de Estampa, en esta ocasión vuelven a editar una serie de obras realizadas en especial para la feria, junto a una selección de serigrafías realizadas en su taller. En concreto, presenta la carpeta titulada 'Cinco Diálogos' del artista cubano Waldo Balart y el poeta chileno, premio Reina Sofía en su primera edición, Gonzalo Rojas. Impactantes resultan las serigrafías de gran formato (98x130 cm) de los granadinos Santiago Ydáñez y Jesús Zurita, novedad para Estampa 2003.

Walter considera la feria un escaparate necesario: "Nuestra participación es, sobre todo, una medida de autopromoción antes que una estrategia comercial a corto plazo. Pensamos que, tras diecisiete años, regionalmente estamos ya asentados.

C. Walter: "la estampa digital no economiza los medios y llega, en ocasiones, a ser barroca"

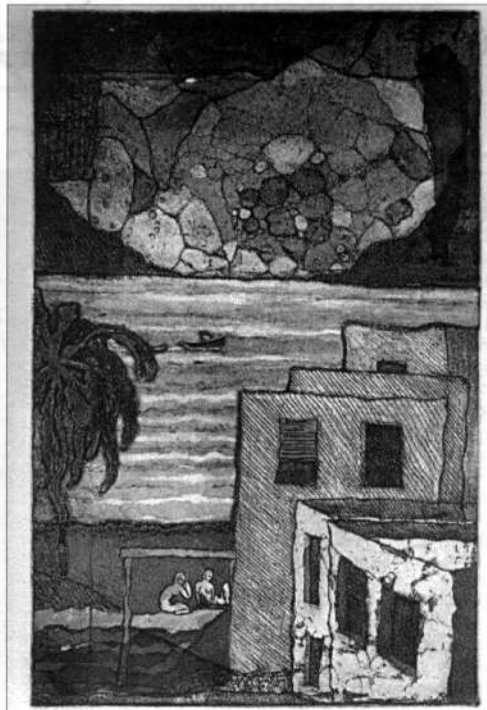
María del Castillo: "Estampa es la mejor de las ferias especializadas en grabado, por encima del Salón de París"

Tenemos cierto afán por que nos conozcan también en la 'Capital del Reino'. Acudir a la feria nos permite difundir tanto nuestro trabajo como el de los artistas que llevamos". La nómina de esos autores es variada y heredera de la labor realizada durante décadas: Paco Lagares, Rogelio López Cuenca, Juan Vida o Antje Wichtrey entre otros.

Estampa y la Calcografía Nacional apuestan por nuevas técnicas como la estampa digital. Walter prefiere esperar a su consolidación: "Queda por ver su desarrollo. Hay gente interesantísima en el mundo de la edición digital.

Pero, por otra parte, creo que algunos autores no tienen límite: el disponer de tanta herramienta con aplicación al instante hace que no encuentren freno. No economizan los medios. Sin resistencia material el resultado es, a veces, barroco o incluso rococó".

Die Blaue Tinte: grabado y esculturas de caolín.



Playa. Grabado de María del Castillo. • LA OPINIÓN

Die Blaue Tinte se fundó en el año 2000 en Granada con la intención de dedicarse a la exposición y difusión de obra seriada contemporánea. Paralelamente a la labor creativa, la galería desarrolla en el taller una constante labor docente y de investigación de nuevas técnicas de impresión. Es también lugar para el encuentro de artistas. Se hacen tertulias, conciertos, conferencias, exposiciones... Está abierto a cualquier disciplina artística.

María del Castillo, grabadora y responsable del taller opina: "Es la cita más importante tras ARCO. Entre las ferias especializadas creo que es la mejor, por delante incluso del Salón de la Estampa de París que tiene muy pocas ediciones de vida. Antes de salir fuera, tenemos que valorar en su medida la importancia de Estampa".

Tres son los artistas presentados para esta edición de la feria: María del Castillo, Apostolos Yayannos y Agustín Ruiz de Almodóvar quien expone esculturas seriadas de caolín y papel pertenecientes a la serie 'Muros'.

Como complemento al programa general 'Las tentaciones de Estampa' se convierte en el apartado más atrevido donde se presentan proyectos específicos para un espacio. María del Castillo lo aprueba: "Es un apartado muy innovador, joven y lleno de oportunidades". Tal vez sea posible en una feria especializada como ésta ya que "la obra gráfica está mejor valorada en Madrid. Aquí algunos lo entienden, hay público muy especializado, pero la sensación general es de gran desconocimiento. Creen que son fotocopias".

Jazz
2003 Festival Internacional de Jazz de Granada
CICLO JAZZ WORLD
Hoy Domingo
Youssou N'dour & Super Etoile de Dakar
Concierto en el Palacio de Congresos a las 21 h. Entrada: 16, 14 y 12 euros. Puntos de venta: Estrella Teatro, La Catedral (de 12 a 20 h.) y de 17 a 19 h. Tumbas Dos Melancólicas.
Teléfono de información: 918 222 917 / www.jazzgranada.org

Arte. Más de 50 autores que definen la vida pictórica de la provincia

Las mejores estampaciones de los últimos 20 años se reúnen en una gran muestra. Por **Luis Arronte**. Granada

Christian M. Walter, el serígrafo favorito del arte granadino

UNA GRAN EXPOSICIÓN DEL TALLER DE SERIGRAFÍA DE LA VEGA DE GRANADA OCUPARÁ LAS DOS SALAS DEL CENTRO CULTURAL DE SAN ANTÓN, EN LA QUE ESTARÁN REPRESENTADOS LOS MEJORES ARTISTAS LOCALES.

► El arte, como tantas otras cosas, también nace, crece y se reproduce. De esta última cuestión es de la que se ha encargado durante los últimos 20 años el taller del artista alemán Christian M. Walter, ubicado en la Vega granadina, haciendo fieles y personales estampaciones de obras de pintores de diferentes generaciones y escuelas. Las dos salas del Centro Cultural de San Antón de CajaGranada celebrarán el aniversario con una exposición titulada 'Christian M. Walter. Dos

APUNTES

El arte de la estampación

La serigrafía es una técnica de estampación utilizada desde hace miles de años. Se cree que fue la cultura china la primera en utilizarla, y le debe a la seda su etimología -ahora se utilizan otros materiales-. Consiste en la reproducción de una obra o documento a través de una gasa o tela tensada que permite el paso de la tinta sólo por las zonas no marcadas con una emulsión o un barniz.

guel Rodríguez-Acosta, Juan Vida, Julio Juste, José Guerrero, Luis Gordillo, etc.

La muestra estará comisariada por el también artista Joaquín Peña-Toro y contará con la colaboración de expertos como el escritor Juan Mata en la edición de un catálogo correspondiente. 'Dos décadas de serigrafía' se inaugura el próximo 7 de noviembre.

20 años. Christian Mathias Walter fundó su taller en 1986, y desde entonces se ha dedicado a la estampación de obra gráfica original. Empezó con una obra del internacionalmente reconocido José Guerrero y ha serigrafiado a los mejores de las distintas generaciones de la provincia granadina. Antes de iniciar su andadura en solitario, pasó por el taller de Grabado de Julio Espadafor, a principios de los años 80.

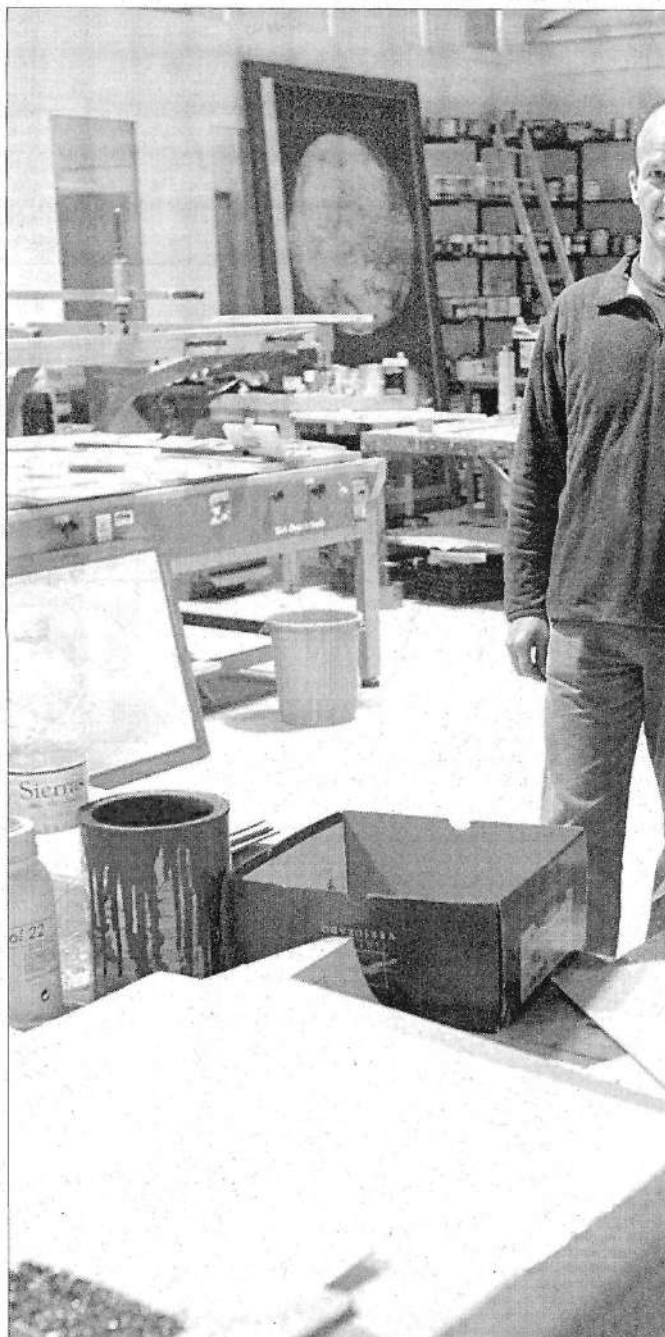
Sigue utilizando en su taller -un

Miguel Rodríguez-Acosta, Juan Vida, Julio Juste o José Guerrero son algunos de los creadores que estarán representados en la muestra

gran centro situado en Vegas del Genil- las técnicas habituales de la serigrafía, ahora que las nuevas tecnologías empiezan a imponerse. Walter ha manifestado más de una vez que aún no confía en la estampación digital, ya que su desarrollo está por ver y no permite la dedicación de lo artesanal.

Este taller también edita obras de Waldo Balart, Elio Rodríguez Valdés, Soledad Sevilla, Julio Juste, Juan Vida, etc. Y además trabaja estampaciones de creadores granadinos para otros editores -más información en www.cmwalter.com-.

La exposición. No han sido pocas veces las que se han expuesto



Christian M. Walter en su taller de Vegas del Genil. JUAN PALMA

serigrafías hechas en este estudio. Pero esta es la primera vez que, tras dos décadas de trabajo acumulativo, se reúne lo mejor de su estampación.

Los fondos comisariados para esta muestra constan de obras de más de 50 artistas. A los ya citados hay que sumar a Frederic Amat,

Soledad Sevilla, Santiago Ydáñez, Ángeles Agrela, Jesús Zurita, Valentín Albardíaz, María Teresa Martín Vivaldi, Dámaso Ruano, Pedro Garciarías, Waldo Balart, Equipo Límite, Carmen Sigler, Jesús Conde, Mar Solís, Simón Zabell, Francisco Lagares, Alejandro Gorráfe, etc.

Walter se encuentra invitado estos momentos en Estampa, el Salón Internacional de Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo de Madrid

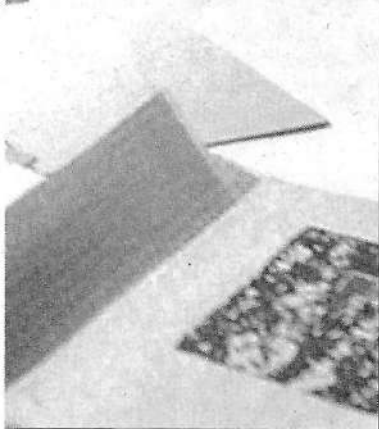
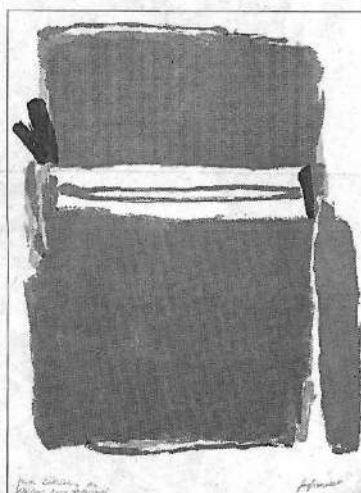
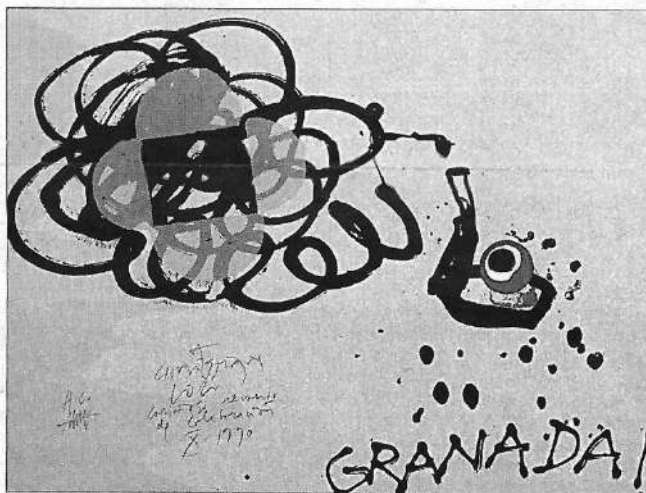
décadas de serigrafía', la última gran muestra de este local que, como ya adelantó La Opinión, cerrará sus puertas al finalizar este año.

Walter se encuentra en estos momentos en Madrid asistiendo a la 15 edición de Estampa (el Salón Internacional de Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, hermano importante de ARCO), invitado por el Ayuntamiento de Rivas-Vaciamadrid para presentar obras de José Buitrago, Rogelio López Cuenca, Mar Solís y Santiago Ydáñez.

En la colección colectiva del centro de San Antón se incluirán títulos de grandes artistas como Mi-



Rajoy niega que el cambio climático sea el "gran problema mundial"
P. 43



Varias serigrafías del taller de Christian M. Walter realizadas entre 1987 y 2006. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 'Henry II - el corazón de las tinieblas', de Julio Juste; 'La elegida', de Ángeles Agrela; 'Granada', de Frederic Amat; 'Homenaje a Zobel', de José Guerrero; y 'Torre de los Picos', de Juan Vida.

DESPEDIDA DE ORO ESTAMPADO

La última gran exposición del Centro Cultural de San Antón

* A menos que CajaGranada, responsable del Centro Cultural de San Antón, cambie de opinión en los próximos días, la de Christian M. Walter es la última gran exposición de este local. Abierto hace más de diez años, ha sido un punto en el mapa del arte contemporáneo donde podían exponer los artistas locales, de mayor o menor reconocimiento.

Dicho cierre está motivado, como ya adelantó La Opinión, por la próxima inauguración del gran Centro Cultural de CajaGranada, que se construirá tras la sede central de la entidad, conocida como el Cubo.

Allí se concentrarán las actividades culturales de la Obra Social de la entidad, aunque se mantendrá abierta la sala de exposiciones



El Centro de San Antón. MINNA HINT

de Puerta Real, junto al teatro Isabel la Católica.

Según pudo saber este diario, el centro de San Antón cerrará sus puertas en torno a las fechas navideñas de 2007, sin que se conozca aún cuál será su usufructo posterior.

Seleccionadas de entre los cientos de estampaciones realizadas en el taller de Walter, las piezas reunidas en la exposición realizan un resumen personal y atractivo de la vida artística granadina de los últimos 20 años, con lo que sirve de despedida de oro a un Centro Cultural que este año cierra sus puertas. El prestigio de este cen-

tro de serigrafía viene avalado por la nómina de artistas vinculados, que confían en su trabajo por la dedicación -Christian M. Walter no repara en tiempo, las prisas no van con él si el resultado ha de ser bueno- y por sus conocimientos de pintura, que le hacen especialmente sensible a las intenciones de cada obra. *

CajaGranada muestra veinte años de serigrafías del taller de Christian Walter

Desde el 7 de noviembre se exhiben en San Antón obras de 50 artistas, entre ellos José Guerrero, Juan Vida, Miguel Rodríguez-Acosta y Soledad Sevilla

IDEAL GRANADA

Durante dos décadas, el taller de Christian M. Walter ha estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas. Una auténtica factoría de arte contemporáneo en la Vega de Granada que, con esta muestra, presenta ante el público granadino los fondos de una apasionante trayectoria.

En la muestra pueden verse más de cincuenta obras de autores muy distintos, de todas las generaciones y estilos: José Guerrero, Miguel Rodríguez-Acosta, Frederic Amat, Julio Juste, Soledad Sevilla, Juan Vida, Luis Gordillo, Santiago Ydáñez, Ángeles Agrela...

Sensibilidad

Christian Mathias Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) reúne dos componentes básicos para ser un serigrafo tan celebrado por los autores que trabajan con él: una extremada profesionalidad, que mantiene la precisión necesaria durante todo el proceso; y una inteligente sensibilidad que capta de forma sutil los matices que son propios a cada autor.



TALLER. Christian Walter trabaja en su taller de Belicena. / IDEAL

Llegó a Granada a principios de la década de los ochenta. Tras pasar por los talleres de grabado de Julio Espadafor en la Escuela de Artes y Oficios y el de la Galería Laguada, Walter funda en 1988 su propio taller de serigrafía en Belicena.

La primera pieza significativa que estampa es 'Homenaje a Zóbel' de José Guerrero. Desde entonces, el arte vivo de las últimas dos décadas ha pasado por su taller; que se ha convertido en una institución que ha hecho historia en el arte contemporáneo.

El serigrafo alemán instaló su taller en la Vega de Granada en 1986

EXPOSICIÓN



José Guerrero.

► **Título:** Dos décadas de serigrafía de Christian M. Walter.

► **Obras:** Ángeles Agrela, Valentín Albaridá, Pablo Álvarez de Toledo, Frederic Amat, Waldo Balart, Enrique Brickmann, Pepe Bultrago, Jacobo Castellano, Chema Cobo, Jesús Conde, José Manuel Darro, Jorge Dragón, Mauro Enriako, Paloma Gámez, José García, Pedro Garcías, Victoria Gil, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Federico Guzmán, Eva María Herbold, Jabler Herrera, Julio Juste, Paco Lagares, José María Larrondo, Libres para siempre, Rogelio López Cuenca, Equipo Límite, Miguel Ángel Martín, María Teresa Martín Vivaldi, François Morellet, Antonio Moscoso, Luis Navarro, Nina Noite, José Piñar, Ello Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Mar Solís, Jordi Teixidor, Gonzalo Tena, Cristóbal Toral, Gustavo Turner, Santiago Torralba, Carmelo Trenado, Manuel Vela, Daniel G. Verbis, Juan Vida, Anje Wichtrey, Santiago Ydáñez, Simon Zabel, Domingo Zorrilla, Jesús Zurita.

► **Lugar:** Centro Cultural San Antón de CajaGranada. Salas alta y baja.

► **Fecha:** Desde el 7 de noviembre.



eta
lor,

i Ortiz
de la
ala, El
omas),
no ha
tores,
incon-
il con-
tagina
as en
jara a
onista
que se
n con-
esta
los de
l viaje
pese
en tan
numen-
tan en



to ori-
bres y
jo que
lor de
critor,
viaje
de las
a su
so del
el otro

a una
apli-
pues-
didos,
eder",
entro
na, al
travis-
cién-
A tra-
scular
la cul-
onista
ción a
ovela
da de
érica",
fación

ología
lres y
nalista
varios
varios
vela El
nio de
a que
cional,
saj la
rgani-



"Henry II - el corazón de las finieblas" de Julio Juste, 1993, 76 x 56 cms. Serigrafía y Collage. Papel Arches de 240 grs. 90 ejemplares. Ediciones Mordiente (Granada / Sevilla)



"Granada" de Frederic Amat, 1990, 70 x 50 cm. Serigrafía en Papel Super-Alfa de 250 g. 100 ejemplares. Galeria Palace.

AGENDA CULTURAL

CHRISTIAN M. WALTER

DOS DÉCADAS DE SERIGRAFÍA

Comisario de la exposición: Joaquín Peña-Toro

Durante dos décadas, el taller de Christian M. Walter ha estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas. Una auténtica factoría de arte contemporáneo en la Vega de Granada que, con esta muestra, presenta ante el público granadino los fondos de una apasionante trayectoria.

En la muestra pueden verse más de 50 obras de autores muy distintos, de todas las generaciones y estilos: José Guerrero, Miguel Rodríguez-Acosta, Frederic Amat, Julio Juste, Soledad Sevilla, Juan Vida, Luis Gordillo, Santiago Ydáñez, Ángeles Agrela...

Artes y Oficios, así como por el taller de grabado de la Galeria Laguada, Walter funda en 1986 su propio taller de serigrafía.

NÓMINA COMPLETA DE AUTORES EXPUESTOS:

- ÁNGELES AGRELA, VALENTÍN ALBARDÍAZ, PABLO ÁLVAREZ DE TOLEDO, FREDERIC AMAT, WALDO BALART, ENRIQUE BRICKMANN, PEPE BUITRAGO, JACOBO CASTELLANO, CHEMA COBO, JESÚS CONDE, JOSÉ MANUEL DARRO, JORGE DRAGÓN, MAURO ENTRIALGO, PALOMA GÁMEZ, JOSÉ GARCÍA, PEDRO GARCÍARIAS, VICTORIA GIL, ALEJANDRO GORAFE, LUIS GORDILLO, JOSÉ GUERRERO, FEDERICO GUZMÁN, EVA MARÍA HERBOLD, JABIER HERRERA, JULIO JUSTE, PACO LAGARES, JOSÉ MARÍA LARRONDO, LIBRES PARA SIEMPRE, ROGELIO LÓPEZ CUENCA, EQUIPO LÍMITE, MIGUEL ÁNGEL MARTÍN, MARIA TERESA MARTÍN VIVALDI, FRANÇOIS MORELLET, ANTONIO MOSCOSO, LUIS NAVARRO, NINA NOLTE, JOSÉ PIÑAR, ELIO RODRÍGUEZ, MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, DAMASO RUANO, SOLEDAD SEVILLA, CARMEN SIGLER, MAR SOLÍS, JORDI TEIXIDOR, GONZALO TENA, CRISTOBAL TORAL, GUSTAVO TORNER, SANTIAGO TORRALBA, CARMELO TRENADO, MANUEL VELA, DANIEL G. VERBIS, JUAN VIDA, ANJE WICHTREY, SANTIAGO YDÁÑEZ, SIMON ZABELL, JESÚS ZURITA.

DESDE EL 7 DE NOVIEMBRE DE 2007.

Organiza: CajaGRANADA
Lugar: Centro Cultural San Antón de CajaGRANADA
OCUPA TODO EL CENTRO (SALA ALTA Y BAJA)



Christian M. Walter. Taller de serigrafía. Vista de la nave en Belicena (Vegas del Genil)



"La Elegida" de M.ª Angeles Agrela, 2006. 76 x 112 cm - Serigrafía en Papel Somerset Velvet White de 300 g. 40 ejemplares. Editor: Christian M. Walter - Taller de Serigrafía



"Homenaje a Zobel" de José Guerrero -1987- 70 x 50 cm. Serigrafía y Collage en papel Acurelora de Guerro-Casas de 350 g. 125 ejemplares. Galeria Palace



"En ruinas" de Soledad Sevilla, 1993. 56 x 96 cm - Serigrafía en Papel Kazo hecho a mano de 40 g. 60 ejemplares. Editor: Christian M. Walter - Taller de Serigrafía



TEATRO

Sol y Tierra muestra sus títeres interculturales

La compañía de teatro lleva al Centro del Zaidín la obra 'Érase una vez el espacio' -4-

CERTAMEN

El 'Andrés Segovia' arranca el día 19 en su sede definitiva

La edición número XXIII del Certamen de Guitarra Clásica se celebra en el Centro Cívico de La Herradura -4-

CINE

Maribel Verdú se enfrenta al miedo del hombre al hombre -12



Taller vivo

EXPOSICIÓN.
Medio centenar de obras de artistas de toda España celebran el 20 aniversario del estudio de serigrafía del artista Christian Walter -2 y 3



MIGUEL RODRÍGUEZ

EXPOSICIÓN COLECTIVA DE ARTE GRÁFICO

Encuentro. Con motivo del veinte aniversario del taller de serigrafía de Christian Walter, Granada reúne a más de cincuenta artistas de toda España en una muestra que recorre dos décadas de creación contemporánea



Ventana a la serigrafía

MARINA DÍAZ-CABRERA

■ GRANADA. La obra gráfica. El eje central de una exposición donde el estampado sirve como excusa para reunir en una misma sala a grandes artistas del panorama nacional e internacional. Sin importar el estilo ni la generación del autor, la serigrafía es una técnica artística a la que han acudido numerosos pintores para que su obra sea múltiple o para darle un aire moderno y actual. El encargado de traducir las piezas al lenguaje gráfico es el experto Christian Walter que, con motivo del vigésimo aniversario de su taller de trabajo, ha decidido recopilar una selección de las obras más significativas y particulares que han salido de su estudio en una exposición que reúne una pluralidad de estilos artísticos. Más de 50 artistas de la talla de Julio Juste, Juan Vida, Jesús Zurita o Soledad

Sevilla llevan sus obras a Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía, una muestra que quedó inaugurada ayer en la sala de exposiciones Caja Granada San Antón y que se podrá visitar hasta el 9 de di-

APUNTES

La muestra está integrada por una selección de las piezas más significativas y particulares que han pasado por el taller

ciembre. Con esta iniciativa, el artista pretende mostrar la trayectoria que ha tenido el taller hasta ahora, dos décadas en las que ha 'educado' a numerosos pintores en el arte del estampado.

Porque Christian Walter tiene la virtud de saber adaptarse a cada

género y estilo para transformar las piezas al lenguaje que maneja. Consigue que cada artista pueda traducir a serigrafía su trabajo haciendo una interpretación ajustada a la obra del autor respetando el propio vocabulario de la técnica a la que se vierte y haciendo que estas reglas no sean límites sino refuerzos para la pieza editada.

El trabajo consiste en coger el original como base y someterlo a un proceso de impresión para convertir la obra en una pieza múltiple y original. Esta técnica, como explicó ayer a este diario el comisario de la exposición, el también artista Joaquín Peña-Toro, posibilita crear más de un ejemplar de una misma obra manteniendo su originalidad y firma del autor. Se trata de una técnica que utilizan artistas de distintas generaciones de los más diversos estilos pictóricos, que se reúnen para esta ocasión en un es-

► LAS CLAVES

EXPOSICIÓN

Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía fue inaugurada ayer con la participación del responsable del taller, el artista Christian Walter. Al encuentro acudieron varios de los artistas que participan en la muestra.

LUGAR

La sala Caja Granada San Antón acoge la exposición hasta el 9 de diciembre.

ARTISTAS

Las obras de 50 pintores componen la muestra que busca representar las referencias artísticas clave de la historia del arte gráfico desde 1980.

pacio con el objetivo de acercar la serigrafía al público más amplio: "La muestra es una oportunidad de observar el panorama contemporáneo que ha pasado en los últimos años por Granada".

ALTERNATIVAS

La exposición incluye una colección de obras más asequibles al "bolsillo" para difundir el arte gráfico

Distintos soportes y materiales consiguen recorrer este camino: desde estampas, cartelería y papel hasta muros y banderas de tela. Una pluralidad de formatos y tamaños son los que se pueden observar en la exposición que acoge más de cincuenta obras seleccionadas.

► INICIATIVA

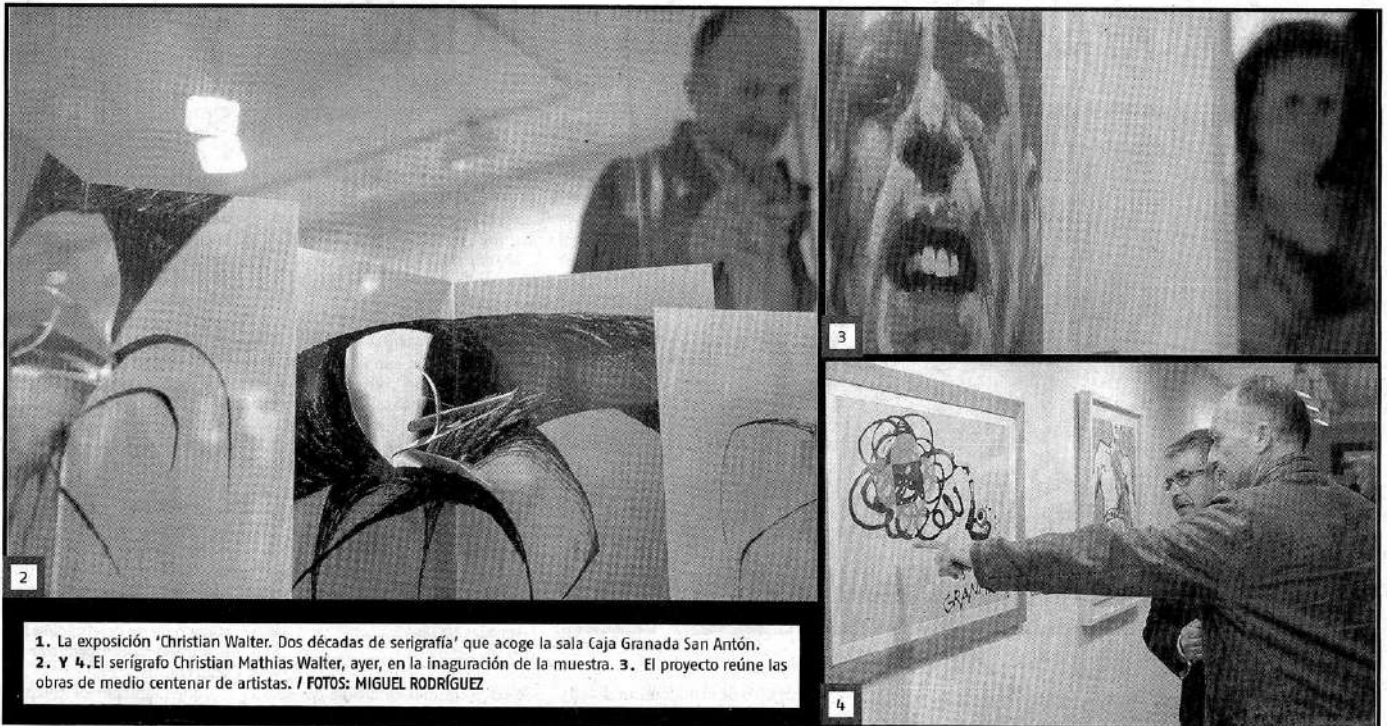
Un taller flexible y multidisciplinar

El serigrafo Christian Mathias Walter, natural de Alemania, llegó a Granada a principios de los años ochenta tras pasar por el taller de Grabado de Julio Espadafor en Artes y Oficios, así como por el taller de grabado de la Galería Laguada. Walter fundó su propio taller de serigrafía seis años después y fue *Homenaje a Zóbel* de José Guerrero la primera pieza significativa que estampa. El artista reúne dos componentes básicos para ser un serigrafo tan celebrado por los autores que trabajan con él: una extremada profesionalidad que mantiene la precisión

necesaria durante todo el proceso; y una inteligente sensibilidad que capta de forma sutil los matices que son propios a cada autor. Durante dos décadas, el taller de Walter ha estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas.



Selección. El arte gráfico es el eje central de la muestra que ha servido como excusa para concentrar una pluralidad de trabajos de pintores de diferentes generaciones y disciplinas en la sala Caja Granada de San Antón



1. La exposición 'Christian Walter. Dos décadas de serigrafía' que acoge la sala Caja Granada San Antón. 2. Y 4. El serigrafo Christian Mathias Walter, ayer, en la inauguración de la muestra. 3. El proyecto reúne las obras de medio centenar de artistas. / FOTOS: MIGUEL RODRÍGUEZ

nadas por su originalidad y carácter particular para hacer una representación de las referencias artísticas clave que han marcado la historia del arte desde la década de los 80. Desde clásicos contemporáneos como José Guerrero o Luis Gordillo hasta jóvenes consagrados como Ángeles Agrela o Santiago Ydáñez.

Uno de los puntos más atractivos e interesantes de la exposición, que se inauguró anoche con la presencia de algunos de los participantes, es una colección de treinta serigrafías que se presenta como obra gráfica de 'bolsillo' y que reúne las piezas de una treintena de autores. Enmarcadas con madera, metal o plástico transparente, son todas de un mismo tamaño y su conjunto da lugar a una ventana que permite asomarse a la diversidad del arte contemporáneo. Además, las obras están a la venta a un precio más reducido de

lo habitual con el fin de que acercar la obra gráfica a un público más variado. Entre las creaciones que integran la muestra el comisario Peña-Toro remarca la importancia de una de ellas, *Retroiluminación*, un trabajo de la pintora Soledad Sevilla que presenta un compleja composición expositiva.

va, donde un foco situado en la parte trasera de la pieza se ilumina de manera que afloran unas virtudes que antes no se observaban sin dicha luz.

Sin restarle importancia al conjunto de obras que acompañan la pieza e integran la muestra, el público se podrá encontrar diferentes voces que son orquestadas por la cuidada técnica de

Walter para así descubrir los amplios registros de la obra gráfica contemporánea.

Una exposición plural con obras de artistas consagrados y otros más noveles. Entre ellos se encuentran Juan Vida, que ha colaborado en este proyecto con *Torre de los picos*, una serigrafía sobre un papel hecho a mano de grandes dimensiones; o el catalán Frederic Amat y su *Gra-*

nada, un gráfico en papel superalfá que tiene cien ejemplares editados por la Galería Palace. El pintor Julio Juste ha aportado un *collage* serigrafiado realizado sobre papel, *Henry II - el corazón de las tinieblas*, editado por Ediciones Mordiente, mientras que López Cuenca muestra sus "banderas rojas", que cuelgan del techo de la sala con un soporte es de tela en el que retrata al personaje animado Mickey Mouse.

Con esta recopilación, Christian Walter muestra cómo su taller defiende la pluralidad y lucha por el interés local y nacional rompiendo fronteras.

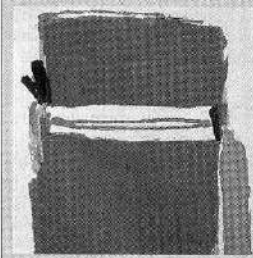


► DETALLES

El proceso de impresión gráfica

Una imagen requiere un proceso de elaboración para transformarla al lenguaje gráfico. La técnica de la serigrafía descompone una imagen en diferentes capas, tantas como colores, y mediante una emulsión fotosensible que se expone a la luz, la imagen de cada una de esas capas es transferida a una gasa tensada de nailon sobre

un bastidor metálico. La emulsión crea sobre la tela una imagen en negativo, que tapa los poros de las zonas en blanco y deja la gasa permeable en las zonas donde debe haber mancha. Cada una de las pantallas se coloca sobre el papel y con una rasqueta de caucho se recorre la tela para que la tinta atraviese el papel.



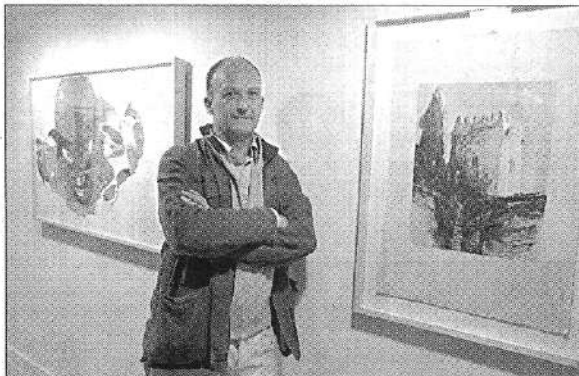
Arte. Exposición colectiva en el Centro Cultural de CajaGranada

La muestra reúne más de 50 obras realizadas en el taller del artista y pertenecientes a José Guerrero, Julio Juste y Juan Vida, entre otros

Christian M. Walter repasa sus veinte años en la serigrafía

EL ALEMÁN ESTÁ CONSIDERADO COMO UN EXPERTO DEL GÉNERO, A PESAR DE NO SER AUTOR DIRECTO DE LAS OBRAS EXPUESTAS. LA EXHIBICIÓN, QUE OCUPA LAS DOS SALAS DE LA GALERÍA, SE PODRÁ VER HASTA EL 9 DE DICIEMBRE.

► El alemán Christian M. Walter se enamoró de Granada y puso su taller de serigrafía, en 1987. Desde entonces hasta la fecha, muchos artistas han pasado por su estudio, nombres destacados como José Guerrero, Frederic Amat, Juan Vida, Miguel Rodríguez-Acosta o Julio Juste. Trabajos de todos ellos y de artistas jóvenes como Ángeles Agrela o Santiago Ydáñez se exhiben desde ayer en la exposición 'Christian M. Walter, dos décadas de serigrafía', en las salas A y B del Centro Cultural CajaGranada de San Antón. Con esta muestra, la entidad financiera echa el cierre definitivo a esta sala de exposiciones.



Walter, delante de algunas de las obras expuestas. RUZ DE ALMODÓVAR

La muestra colectiva, abierta hasta el 9 de diciembre, reúne más de 50 obras que dejan al desnudo la delicada técnica de Walter. Su tarea reside en interpretar la pieza del autor, generalmente pictórica, de la manera más ajustada posible pero respetando el propio vocabulario del método al que se vierte y haciendo que estas reglas refuercen la pieza editada.

El taller de Walter se ha convertido en una institución en su campo. Durante veinte años ha estampado cientos de serigrafía de los más variados artistas. Una auténtica factoría en plena Vega de Granada que, con esta muestra, presenta al público los fondos de su apasionante trayectoria.

★ L. O. Granada

Apuntes

Su sensibilidad, la cualidad más valorada

Los artistas que trabajan para Christian Mathias Walter (1959) le alaban dos cualidades: su profesionalidad y su sensibilidad para captar los matices de cada obra. La primera pieza significativa que ha estampado, 'Homenaje a Zóbel', perteneció a José Guerrero.

petir cosas del primero ('Corridos de amor', 2004): "Aquel lo habíamos presentado como de hard mariachi, un signo fácilmente etiquetable. Teníamos miedo de que nos estereotiparan en ese estilo, por

"El mensaje que da el grupo sobre el escenario es 'disfruta la vida'", afirma el cantante y líder de la banda, Gerardo Sanz

eso hemos cambiado algo".

En 'C'mon Fandango', no obstante, "sigue patente nuestra esencia, nuestros instrumentos de viento, nuestros coros y ritmos alegres". Las letras de las canciones siguen hablando de "amor y desamor, temas que siempre interesaron al ser humano, desde los presocráticos hasta hoy". "El mensaje del grupo", matiza, "es 'disfruta la vida'". Y con esa máxima subirán hoy al escenario de Planta Baja (entradas en taquilla, 12 euros); "trataremos de que la gente se desconecte, salte, grite y baile", asegura el cantante.

Influencias. Los miembros de La Pulquería tienen como referentes a The Police, Mano Negra y a los argentinos Fabulosos Cadillacs y Bersuit Vergarabat porque han tenido la "osadía de mezclar ritmos y hacerlo bien". Sobre la incorporación del folclore mexicano, Sanz afirma que ha surgido de "casualidad". "Jugueteamos con un par de temas y nos gustó", y aclara que no tratan de "copiar los paños tal cual son; en realidad no nos saldría una ranchera clásica". **✉ M. O. Granada**

és Maya
Jesucristo

ofrece les



En corto

Exposición

1.500 visitantes en dos semanas en la muestra de Christian M. Walter

✦ La exposición 'Christian M. Walter. Dos décadas de Serigrafía' ha superado los mil quinientos visitantes en poco más de dos semanas, según fuentes de la organización de la muestra, que está resultando muy popular "gracias a la variedad de piezas expuestas, firmadas por más de cincuenta artistas de todas las tendencias estéticas".

Las opiniones recogidas por estas mismas fuentes destacan múltiples aspectos de la muestra: "Sorprende la pieza de Soledad Sevilla que está suspendida en el aire y queda iluminada desde atrás", afirmó Pilar Moreno, Licenciada en Filosofía y Letras; "Cada exposición tiene su olor y tanto las piezas como el catálogo de ésta huelen a tinta de serigrafía: te trasladan al taller", dijo Lorena Fernández, Licenciada en Historia del arte, Actriz y Azafata al cuidado de la exposición.

Rock

Jerez

CRT

Diario de las Artes

Dos décadas creando Arte con mayúsculas

Bernardo Palomo



CHRISTIAN M. WALTER

Sala San Antón
Granada

Hace unos meses la Diputación Provincial de Málaga inauguraba en la Sala Alameda, una de sus sedes expositivas, una magnífica muestra sobre el Taller GRAVURA, aquel que fundara el portugués José Paría y que se convirtió en uno de los centros de obra seriada más importantes que han existido en España - felizmente continúa con su espléndido trabajo bajo la siempre acertada de Paco Aguilar - y que fue uno de los pilares donde se sustentó la renovación artística de la capital malagueña. Viendo aquella exposición no pude por menos de acordarme del Taller de Serigrafía de Christian M. Walter, cuya labor estaba en los mismos parámetros del existente en la capital de la Costa del Sol. Pensé que, en Granada, sería necesaria una exposición que llevara, sobre todo hasta los más jóvenes, la referencia de la importancia de la labor artística realizada en los espacios, primero de la granadina calle Mano de Hierro, más tarde en la Zubia y ahora en Belicena. Hace unas pocas semanas el propio Christian me anunciaba la inminencia de una exposición sobre los veinte años del taller. Mi deseo se iba ver realizado. Días más tarde, otra noticia sobre el mismo tema, añadía una alegría más al anuncio de la exposición: esta iba ser comisariada por Joaquín Peña-Toro, uno de los jóvenes artistas granadinos más ciertos de cuantos conforman el poblado artístico granadino. Ahora cuando la muestra está feliz-



Para Christian M. Walter. con aprobación

Joaquín Peña-Toro

Homenaje a Zóbel. Serigrafía editados por la Galería Palace

mente inaugurada y patrocinada por Caja Granada - sólo pongo la mínima pega de que tan importante evento debía haberse presentado en el Centro de Puerta Real y, si se me apura, completado con los espacios de San Antón - nos hemos dado de cara con la realidad de un trabajo artístico que supone dos décadas de inusitada expectación en torno a una actividad artística que no se reduce en la simple valía de la oferta presentada sino que ha servido para llevar a muchos la significativa trascendencia de un arte que gracia a la serigrafía se hacía mucho cotidiano y llegaba hasta muchos más sectores.

Christian Mathias Walter es un alemán que en los años ochenta se afina en Granada y, desde un primer momento, contribuye a que el arte, ya importante, que tenía lugar en la capital de la Alhambra fuera haciendo mayor y abriendo las máximas expectativas de futuro, ese presente perfecto que ahora es y que se expande ante un horizonte de lo más diáfano. Primero colaborando en distintos estamentos y, más tarde en solitario, el taller de Christian Walter y Loli Rodríguez - su compañera y copartícipe de tan espléndida realidad - ha llenado una parte importante del arte que se ha hecho en Granada en los últimos tiempos. Los más importantes artistas del panorama plástico español han realizado trabajos en los talleres granadinos y han encontrado en Christian Walter, también artista grande donde los haya, un aliado fiel para trasladar sus esquemas creativos a unas formas que el alemán-granadino convertía en feliz realidad.

La muestra nos presenta muchos de los trabajos realizados. En ellos encontramos la solvencia creativa de un dominador de la técnica pero que, además, posee una visión artística segura y capacitada. Lo que se constata en esta exposición totalmente justificada y que nos conduce por uno de los estamentos más importantes habidos en el arte granadino de los últimos tiempos. Feliz realidad de la que todos los amantes del arte nos sentimos un poco partícipes y tremendamente orgullosos.

Christian M. Walter. Serigrafista

“Ahora las tintas cambian de color”

‘Dos décadas de serigrafía’, que reúne la obra de medio centenar de artistas, recibe más de dos mil visitas en dos semanas en el Centro CajaGranada de San Antón

Marina Díaz-Cabrera

En poco más de dos semanas la exposición *Christian M. Walter. Dos décadas de Serigrafía*, que acoge la CajaGranada de San Antón, ha recibido más de dos mil visitantes. La muestra reúne los trabajos gráficos de medio centenar de artistas y hace un recorrido por la trayectoria del taller de Christian M. Walter en los últimos veinte años. Natural de Alemania y afincado en Granada, Mathias Walter llegó en los años 80 para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios y en la actualidad tiene su propio estudio serigráfico que este año ha cumplido su vigésimo aniversario y que celebra con esta exposición.

—¿Cómo fueron sus inicios en este arte?

—Comencé con grabados calcográficos en mi ciudad natal y luego en

la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Allí conocí a personas que estaban involucradas en el mundillo del arte. Coincidió con Francisco Morales de la Galería Laguada, un taller de serigrafía en el que quedaba vacante un puesto de impresor y trabajé para ellos. Poco tiempo después me decidí por abrir el taller.

—En 20 años, ¿qué evolución se ha visto en la serigrafía?

—Al principio había poca costumbre de obra gráfica en este país, ya fue a partir de los años noventa cuando se empezó a notar un incremento de galerías especializadas en arte gráfico. El mercado se ha expandido desde entonces, cuando yo me sumergí en este negocio no habían clientes en potencia.

—¿Qué proyección tiene esta técnica artística en la actualidad?

—Hace cuatro o cinco años el sector se encontraba en su mejor momento. Actualmente se puede ver cierto



Christian M. Walter.

MIGUEL RODRIGUEZ

interés por esta técnica, no sólo desde el punto de vista de los artistas sino de los consumidores que cada vez más recurren a la obra gráfica para hacer regalos corporativos e institucionales. A esto habría que añadir, si es cierto, que galerías especializadas en arte gráfico están desapareciendo, algunas han cerrado.

—¿Cómo funciona el taller?

—El artista viene al taller o se visita su estudio para hablar del proyecto y plantear la elaboración de las matrices y fotolitos para sacarlo a la pantalla. Esta sería la primera fase, en la que no hace falta su presencia, el siguiente paso a seguir sería hacer una prueba de color y luego se procede a la tirada de la obra. Tanto el artista como el editor se pueden poner en contacto con el taller para decir que está interesado en convertir su creación en una pieza gráfica.

—¿Las nuevas tecnologías han afectado el proceso de trabajo?

—Evoluciona lentamente. Hay laboratorios con cámaras y maquinaria sofisticada, pero tecnológicamente no ha variado mucho. Nosotros empezamos trabajando con una mesa manual y pasamos a una más sofisticada con cámara de vacío, ahora, hace cinco años que contamos con una máquina semi-automática que no es excesivamente tecnificada y se trabaja bastante artesanalmente. El uso de los ordenadores ha irrumpido con mucha fuerza, modifica la serigrafía industrial e influye en lo artístico también. La industria reacciona con nuevas propuestas: tintas que huelen, que cambian de color con la temperatura, que hacen relieve, etc. Tratando de inventar acabados nuevos e inéditos.

—Además de editor colabora con salas de exposiciones y otras actividades, ¿Qué proyectos tiene próximamente?

—Colaboramos con el Museo del Grabado de Arte Contemporáneo de Marbella, que ha convocado una Beca para Jóvenes Artistas Andaluces, que consiste en un apoyo económico para la edición de la obra gráfica. Elegirán entre tres talleres de Sevilla, Málaga y Granada para encargarse del proyecto.

Joaquín Peña-Toro

Licenciado en Bellas Artes e Historia del Arte

Hacer empresa del arte es un propósito tan difícil como poco habitual. Varios factores condicionan esta afirmación. Por un lado, la inestabilidad intrínseca al mundo del arte, por otro, el reducido mercado al que dirigirse (mucho más si se trabaja desde ciudades medianas como es Granada). Consecuencia de ambas, la debilidad del entramado profesional en el que insertarse y la falta de hábitos del potencial mercado que, muchas veces, no se acerca al arte por mutuo desconocimiento.

Dado este preámbulo, si pensamos en los veinte años de existencia de *Christian M. Walter, Taller de Serigrafía* nos damos cuenta de la especial significación de esta pequeña empresa dedicada a las ediciones de arte. Durante estas dos décadas, el taller ha estampado, en una labor silenciosa y constante, cientos de serigrafías de los más variados artistas. Una auténtica factoría de arte contemporáneo en la Vega de Granada que merece la pena conocer.

El poso de un taller vivo

Tras varias experiencias previas, Christian Mathias Walter (Saarbrücken, Alemania 1959) toma la decisión de establecerse definitivamente en Granada y a finales de 1986, como una medida de autoempleo, funda su propio taller de serigrafía. Había observado un hueco en este terreno que le parecía desatendido. Existían talleres de impresión y serigrafía industrial pero muy poca oferta para las tiradas artísticas. La edición de arte es un campo especializado que necesita condiciones muy concretas, de modo que la asistencia de un estampador profesional se hace imprescindible.

El primer encargo significativo que reciben es una serigrafía de José Guerrero que edita la Galería Palace. La obra —Homenaje a Zóbel— fue un estreno de lujo para el taller y tuvo mucha repercusión. La serigrafía resultó muy ajustada al espíritu del gouache original, sus colores eran rutilantes y contaba, como singularidad, con una pieza de collage.

El taller, cuyo primer espacio estuvo en la calle Mano de Hierro, inicia desde este momento las estampaciones con artistas que, por sí mismos o para un editor externo, decidían

Christian Walter Taller de Serigrafía

El arte de hacer empresa

+info: www.cmwalter.com

Fotografías: Santiago Torralba



- Frederic Amat. Granada, 1990. 70x50 cm.
- José Guerrero. Homenaje a Zóbel, 1987. 70x50 cm.
- Christian M. Walter. Taller de serigrafía. Vista de la nave en Belicena (Vegas del Genil).



serigrafiar. Las colaboraciones se harán cada vez más frecuentes con particulares, galerías e instituciones.

Aquí tenemos otra de las singularidades del taller que no sólo realiza estampaciones para terceros sino que, asociado con los autores o asumiendo la labor de editor, completa su catálogo de serigrafías: “desde el principio entendimos que parte de nuestra labor era editorial”.

Dibujando a través de la seda

La serigrafía es un método de grabado que se adopta como técnica artística en pleno siglo xx, coincidiendo con la eclosión del Pop. Ciertamente era una apropiación del “mundo real” de las masas que artistas como Rauschenberg o el paradigmático Warhol hacían de la imagen en bloque: no sólo tomaban el icono sino su materialización.

Someramente, podemos decir que en la serigrafía una imagen se descompone en diferentes capas (tantas como colores queramos usar). Mediante una emulsión fotosensible que se expone a la luz (se insola), la imagen de cada una de esas capas es transferida a una gasa tensada (originalmente seda; hoy en día nailon) sobre un bastidor metálico. La emulsión ha creado sobre la tela una imagen en negativo que tapa los poros de las zonas en blanco y deja la gasa permeable en las zonas donde debe haber mancha. Cada una de estas pantallas se coloca sucesivamente sobre el papel y con una rasqueta de caucho se recorre la tela para hacer que la tinta la atraviese. Nada más; nada menos.

Walter consigue que cada artista pueda traducir a serigrafía su trabajo. Porque se trata de eso: una interpretación lo más ajustada posible a la obra del autor (generalmente pictórica) pero respetando el propio vocabulario de la técnica a la que se vierte y haciendo que estas reglas no sean límites sino refuerzos para la pieza editada.

Un buen traductor de poesía debe ser parecido. Del mismo modo que sólo un poeta puede traducir bien a otro; Walter es, necesariamente, un artista cuya autoría se diluye en todas las estampas que salen de su taller.

Viendo estos veinte años de trabajo, resulta sorprendente la cantidad de artistas diferentes que Walter ha serigrafado. Desde Frederic Amat con “Granada”, una estampa contundente de pantallas muy bien delimitadas, hasta Miguel Rodríguez-Acosta quien en “Ventana” investiga y sopesa matices del color a fin de hallar la expresión precisa de sus abstracciones líricas.

Se podría plantear una disyuntiva sobre qué resulta más serigráfico. Seguramente, ambas. Son dos tipos de trabajo compatibles siempre que encontremos un taller versátil. Lo único que quedaría siempre fuera de lugar sería la traslación acrítica de un original.

el centro, cultural

ACTUAL

La traducción literal del arte

- El Centro Damián Bayón de Santa Fe reúne más de setenta obras de artistas como Rodríguez Acosta, José Gallego o Julio Juste unidos por la genial precisión del taller de serigrafías del alemán Christian Walter. La muestra se puede visitar hasta el 25 de julio, de martes a domingo de 17 a 21 horas.

MANUELA DE LA CORTE

22 Junio, 2009 - 05:00h



Sobre Bastidores no sería nada sin Christian Mathias Walter. Él es precisamente el bastidor callado que enorgullece a obras ya de por sí orgullosas por pertenecer a nombres del arte como José Guerrero, Miguel Rodríguez Acosta, Frederic Amat, Julio Juste y Rogelio López Cuenca, entre una lista que roza el centenar. La exposición que lucen las paredes del Centro Damián Bayón de Santa Fe es una muestra dedicada a las serigrafías de los artistas que han trabajado junto al alemán en su taller de la Vega desde 1986, cuando recibió el encargo de serigrafiar *Homenaje a Zóbel*, de Guerrero.



Si hay algo que describa su labor es la absoluta precisión con la que realiza "la traducción de la obra pictórica en la serigrafía". El comisario de **Sobre Bastidores**, Joaquín Peña-Toro, explica que Walter logra la interpretación lo más cercana posible a la obra del autor pero respetando el vocabulario de la técnica serigráfica. Por eso lo de bastidor callado. Porque si bien no firma las estampaciones, su mano es fundamental en la

conversión, haciendo 'única' y limitada una obra cuya finalidad es la edición múltiple.

Setenta obras exponen en otros sentidos la multiplicidad. El comisario destaca la diversidad generacional que simbolizan obras de Rodríguez Acosta -destaca la pareja de estampas *Alhambrería VII y IX*- junto a títulos de jóvenes autores como David Costa. La diversidad de estilos se manifiesta en dos tipos de artistas que Peña-Toro divide en "autores geométricos y contundentes y otros vaporosos e históricos". En el grupo de los primeros, incluye a Rogelio López Cuenca, que expone aquí siete piezas con una estética casi publicitaria -en *Copyleft* mezcla puños en alto con una paella festiva, siluetas vectorizadas en una sola tinta negra alrededor del

 https://www.granadahoy.com/ocio/traduccion-literal-arte_0_270873004.html

disco de arroz dorado-. En el segundo, estarían Rodríguez Acosta o Soledad Sevilla, que tiene en la muestra la pieza *En ruinas*.

Sobre Bastidores es una continuación de una primera exposición que tuvo lugar en 2007 en el desaparecido centro cultural de CajaGranada, donde se mostraban dos décadas de producción serigráfica del taller de Christian M. Walter. Ahora se muestran nuevas piezas, algunas de ellas inéditas o producidas muy recientemente por artistas como Santiago Ydáñez.

Es el caso también de una obra que Julio Juste realizó para el cartel del Festival Internacional de Música y Danza de 1995 y que finalmente no salió a la luz. En la pieza *Brandy Brindis*, el artista se acerca al diseño gráfico donde collage, tejido, ceras y serigrafía participan por igual para hablar de Manuel de Falla.

Además de los autores y los estilos, las serigrafías que se pueden ver en Damián Bayón tienen la particularidad de las diferentes soluciones gráficas y los diferentes soportes, tales como los papeles hechos a mano para Juan Vida o los "más livianos para artistas más sutiles".

Francisco Guzmán, por su parte, utiliza tejidos de lienzo, y Juste vuelve a ser un ejemplo perfecto para simbolizar la diversidad material con su retal de tela negra en *Patrones de medida*, en la que un trampantojo 'atrapa' al espectador.

La continuidad en la "acertada programación" del centro Damián Bayón de Santa Fe supone también un guiño a sus visitantes más fieles, como subraya el comisario de la exposición, porque recoge obras de artistas que han pasado por allí en las últimas fechas. Es el caso de Valentín Albardíaz, Carlos Vega o Soledad Sevilla.

Nombres muy diferentes que el comisario ha distribuido teniendo en cuenta la "cercanía y los contrastes". Lo que les une y también lo que les separa con el único hilo argumental de un nombre propio: el de Christian Walter.

Todos son "pequeños tesoros" que ha pulido él con una exactitud abrumadora. Al principio de los 80, llegó a Granada después de conocer la serigrafía en su natal Saarbrücken (en Alemania), estampando ocasionalmente en una institución ferial.

Ahora, como le define Peña Toro, su taller se ha convertido en una institución artística en sí misma. Algo que se ha ganado por su "calidad, implantación, continuidad y significado después de veinte años".



GRANADA HOY

Felices reencuentros en una Cuenca excelsa

Bernardo Palomo

De las pocas cosas agradables que tiene la Navidad, una de ellas es que los días libres te permiten ir en busca de exposiciones más allá de las fronteras habituales a las que acudimos todo el año. Madrid suele ser visita obligada. Este año, con lo de la existencia de un AVE dirección Valencia, Cuenca quedaba a escasa media hora de la estación de Atocha. La bellísima ciudad castellanomanchega siempre estaba en nuestra conciencia por tener el que es el gran museo de arte abstracto español; sin embargo la distancia era demasiado larga y Cuenca nos quedaba siempre muy a trasmano en tiempo y en kilómetros. Ahora, la Alta Velocidad nos sitúa a tiro de piedra y las distancias horarias se nos han acortado hasta tener la ciudad de las Casas Colgantes a un paseo. Cuenca nos convocaba, además, por una exposición de Christian Walter, el gran maestro de la serigrafía alemán, afincado en Granada, que ha llenado de cercanía casi todo lo que se ha hecho en nuestra zona en las últimas décadas.

La Cuenca de El Paso nos recibió en una mañana gélida que costó mucho templar para conducirnos por un dédalo ciudadano hasta encontrar los espacios donde se desarrollaba esta exposición donde, sobre todo, Granada se hacía más que presente —además de otros artistas— con la historia reciente de nuestro arte más cercano. La muestra nos ofrecía series espléndidas, características de un trabajo que se nos antoja trascendente en muchos senti-

bien hecho, a paciente creatividad en torno a un juego de posiciones amorosamente construidas y que nosotros, los que nos hemos nutrido artísticamente con las obras salidas, primero de la granadina calle Mano de Hierro, más tarde de la Zubia y ahora de Belicena, hemos asistido a todos los esplendores de un arte que el binomio Cristian Walter y su compañera Loli Rodríguez han hecho posible.

El Taller de Serigrafía de Christian M. Walter es la confirmación de la existencia de una realidad artística construida con el entusiasmo de lo artesanal. El cuidadoso obrero asume la potestad del propio creador y patrocina una nueva entidad donde la verdad suprema de la obra permanece desde la manipulación de otro artista que aporta una nueva dimensión hasta hacerla inmediata y popular.

La exposición de Cuenca nos reencontró con una ciudad esplendorosa que, ahora, el AVE va a hacer cercana y nos la va a convertir, muchas veces, en destino obligado. Además nos volvió a situar en las coordenadas de uno de los mejores talleres de serigrafía que hay en España y en el proceso artesanal de un Christian M. Walter artista con mayúscula y culpable de que el arte nos sea mucho más inmediato.

SERIGRAFÍAS

El artista Christian Walter traslada a Cuenca con sus serigrafías un trozo de Granada

dos y que han ocupado un tiempo donde el arte ha ido adquiriendo inmediatez, sentido y carácter popular al llegar a todas las instancias. Importantes artistas de la gran hornada granadina de los últimos — los Peña-Toro, Ydáñez, Agrela, Piñar... —, así como autores de contrastada magnitud — Chema Cobo, Jordi Teixidor, Daniel Verbis, José Manuel Darro, Paco Lagares, David Costa, Waldo Balart, Santiago Torralba, entre otros — ocupaban unos recintos expositivos que olían a trabajo

ACTUAL

ARTES PLÁSTICAS SELECCIÓN DE LAS OBRAS DEL TALLER DE CHRISTIAN M. WALTER



→ La coordinación de la exposición es responsabilidad del equipo técnico de la Diputación formado por Juan Manuel Azpitarte, Elena Gallego Gutiérrez, Loli Rodríguez Ruiz y Emilio Ruiz Fernández.

LUCÍA RIVAS

Belén Rico GRANADA

Tinta plana. Christian M. Walter. *Taller de serigrafía* es una de las grandes apuestas del área de Cultura de la Diputación de Granada para este año. Ese es el título de la nueva exposición de la Casa Molino Ángel Ganivet que desde hoy exhibe medio centenar de trabajos realizados en el último cuarto de siglo en el taller de Christian Mathias Walter, uno de los más importantes serigrafistas de la actualidad.

Por su taller de Belicena han pasado artistas como José Guerrero, Luis Gordillo, Juan Veda, Rogelio López Cuenca, Julio Juste, Miguel Rodríguez Acosta, Santiago Ydáñez, Alejandro Gorafo o el recientemente desaparecido Valentín Albardíaz. Pero también han llegado hasta allí autores noveles como Irene Sánchez, que ha serografiado especialmente para esta exposición quinientas piezas que acompañan al catálogo que ha editado la imprenta de la Diputación Provincial.

La profundidad de la serigrafía

● 'Tinta Plana' es el título de la muestra que se inaugura hoy en la Casa Molino Ángel Ganivet

Con la de Irene Sánchez, son siete las ediciones "especialmente serografiadas para la exposición de la Casa Molino", como las de Soledad Sevilla o Paco Pomet, entre otros.

Ángeles Agrela, Waldo Balart, Enrique Brinkmann, Rosa Brun, Chema Cobo, Carlos Galera, Iván Izquierdo, José María Larrondo, Carlos Miranda & Juan

Aguilar, José Piñar, Mar Solís, Gonzalo Tena, Daniel Verbis, Simon Zabell, Jesús Zurita y el propio Christian Walter.

En la exposición se pueden contemplar esmerados ejemplos de serigrafía en los que el número de tintas no es el factor primordial. El visitante puede deleitarse con la formulación más sencilla, una sola tinta acromática,

negro sobre papel blanco, como el encargo del arquitecto Juan Domingo Santos. Pero también con la gran pieza mural *Transparencias*: un conjunto de 255 colores diferentes contruidos a partir de la superposición de ocho tintas en diferentes combinaciones. Christian M. Walter estampó este grupo cromático como reto profesional, una suer-

te de tira de control que le desvelase, de forma tangible, la génesis de los colores.

Así lo explica en el catálogo de la exposición su comisario, el pintor granadino Joaquín Peña-Toro, quien precisa que se trata de "una muestra muy variada" del trabajo que realiza Christian Walter con autores que "abarcaban muchas zonas geográficas y muchas poéticas y estéticas".

Para Peña-Toro, el trabajo de Walter "merece ser conocido por los granadinos y por la provincia de Granada" pues como serigrafista destaca por su precisión técnica a la que se suma la "especial sensibilidad para adaptarse a la poética de los autores que pasan por su taller". "En el caso de Walter, la artesanía queda superada por un factor adicional; su creatividad", afirma el comisario.

Y es que Christian M. Walter no sólo destaca por su sensibilidad y virtuosismo, también es el autor de técnicas propias, como la serigrafía al fresco, que consigue una imagen fundida con el soporte al estamparla so-



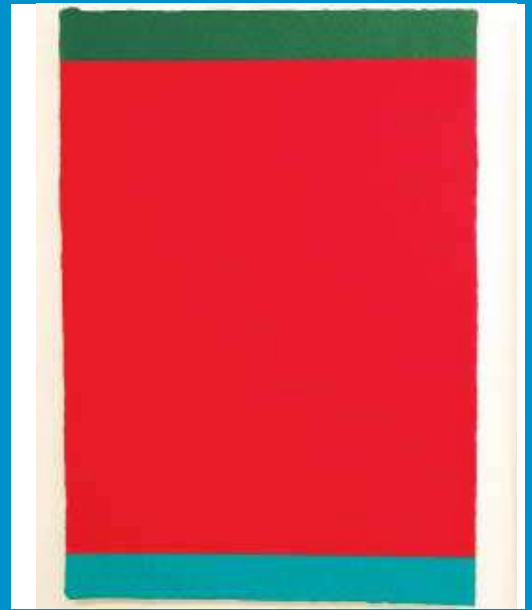
← Algunas de las muestras de la colección Triple B-Las Vegas que presenta una obra gráfica "de bolsillo", unas cuarenta piezas de pequeño formato con tiradas de 100 a 125 ejemplares.





→ Una de las obras que la pintora Rosa Brun ha creado ex profeso para 'Tinta Plana'. Es una serigrafía sobre papel hecho a mano de Eskulan de 300 gramos (40 ejemplares).

← El serigrafista alemán afincado en Granada, Christian M. Walter (a la izquierda), junto al diputado de Cultura, José Antonio González Alcalá (centro) y el comisario de la muestra, el pintor granadino Joaquín Peña-Toro.



bre un revoque de cal aún fresco.

“Tenemos una colección de gráfica de bolsillo que llamamos Triple B-Las Vegas”, comenta Christian M. Walter sobre una marca editorial que también tiene presencia en la exposición de la Casa Molino y que cuenta ya

José Guerrero, Juan Vida, Julio Juste, Soledad Sevilla o Luis Gordillo exponen obra

con más de cuarenta estampas de bolsillo.

Por su parte, el diputado de Cultura, José Antonio González Alcalá, señaló ayer durante el acto de presentación de la muestra la labor de Walter con las pinturas y fotografías a la hora de elaborar las serigrafías, un ejercicio que está presidido “por un gran amor por el trabajo bien hecho, reposado, cuidado hasta el último detalle”. Para el diputa-

do, estas serigrafías firmadas por una treintena de autores, “conforman un abanico de procedencias, tendencias y generaciones del arte español actual con el denominador común de una estricta exigencia artística”.

González Alcalá tuvo palabras de halago para la “armonía” del trabajo de Christian M. Walter con el paisaje en el que se desarrolla, “los cercanos secaderos, hoy sin uso industrial”. Su taller “hereda la fisonomía de esos secaderos pero cambia su uso, secando ahora hojas entintadas a la espera de la siguiente capa de color”.

Pero el mérito no es sólo de Walter, también su compañera, Loli Rodríguez, granadina educada en Holanda, es vital en la labor de este “cómplice de los creadores que acuden a su taller”, como lo define Luis García Montero en su texto para el catálogo de la exposición. “Con Christian y Loli hicimos el libro *Las elegías de Juan Vida*. Verlos trabajar, verlos mirar y meditar el trabajo, sugerir, comprender, suponía participar de una evi-

dencia: un conocimiento muy alto de la técnica de la serigrafía, de los saberes aceptados y de las nuevas posibilidades”.

El poeta granadino conoció a Walter de la mano de Vida cuando lo eligió para serigrafiar los dibujos de este libro, algunos de los cuales también hay oportuni-

El serigrafista alemán Christian M. Walter reúne virtuosismo y creatividad

dad de verlos en la Casa Molino Ángel Ganivet hasta el próximo 30 de junio.

“Detrás de la mirada del artista, están las manos del artesano”, sentencia García Montero sobre el trabajo de este artista y artesano que demostró “las verdaderas posibilidades estéticas de la serigrafía” a varias generaciones de artistas plásticos para las que su labor en Granada es todo un “acontecimiento”.



← La serigrafía sobre cartón minimicro de Juan Vida del año 2013 lleva por título 'Boni y bola'.



← El serigrafista Christian M. Walter y su esposa Loli Rodríguez desarrollan su labor en su taller de Belicena. Desde hace más de un cuarto de siglo los mejores artistas plásticos de Granada han confiado en su sabiduría y su buen hacer.

ACTUAL



● Christian M. Walter tiene ya para siempre su nombre vinculado a Granada a través de su Taller de Serigrafía, por el que han pasado todos los grandes

CHRISTIAN M. WALTER

Taller de serigrafía. Casa Molino Ángel Ganivet.

Bernardo Palomo

No es la primera vez que hemos tenido la ocasión de escribir sobre Christian M. Walter y su Taller de Serigrafía. La última fue con motivo de su exposición en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente (Fundación Antonio Pérez) de Cuenca. Ahora tenemos la posibilidad de volver a hacerlo, gracias a una exposición mucho más inmediata y que nos vuelve a servir para enfrentarnos con la ingente y esclarecedora labor del maestro alemán en torno a la creación y difusión de la obra artística.

La historia de Christian M. Walter y Granada es bien conocida en los ambientes artísticos; sin embargo, no me resisto a ofrecerles unas leves pinceladas. Christian llegó a Granada a principios de los años ochenta; la ebullición artística en la ciudad de los Cármenes comenzaban a dejarse sentir con fuerza; existía ansia de renovación, de seguir continuando lo mucho bueno que se había iniciado en

La historia grande de un taller



1

aquellas espléndidas exposiciones en el Banco de Granada. Las galerías Palace y Laguada –la del entrañable Frasco– concibían una atención y ponían las bases para un arte granadino que iba conquistado terreno a los sombríos momentos de un pasado que se quería definitivamente terminado.

Además, Christian se encuentra con una tradición de muy buen arte seriado, con talleres de gran trascendencia y maestros que han sido referencia absoluta para sus compañeros de generación y para artistas de un futuro próximo. En ese ambiente comienza a funcionar el taller de la carretera de la Zubia; muy pronto las excelencias del trabajo de Christian y Loli Rodríguez, su compañera granadina, tan implicada como él en la serigrafía, se convierten en una auténtica factoría hasta donde acuden los mejores para que produ-

Christian se encuentra en Granada con una tradición de muy buen arte seriado

cir obras que han sido de gran trascendencia en la difusión del mejor arte que se ha hecho, en los últimos años, en Granada y

fuera de ella. El reconocimiento del Taller de Serigrafía de Christian M. Walter es unánime y su realidad está por encima de una creación que, ahora, desde Belicena, manifiesta una gran proyección.

Joaquín Peña-Toro, artista y máximo conocedor del trabajo que se lleva a cabo en el Taller es el comisario de esta exposición que nos vuelve a situar en los máximos de una realidad artística que Christian Walter convierte en suprema actividad para el contacto con una obra que, así, puede llegar a muchos. Una selección muy cuidada que abarca muchas situaciones estéticas y que acoge a muchos de los grandes artistas que han grabado en el taller de la Zubia o de Belicena. Desde el *Homenaje a Zóbel* de José Guerrero, de 1987, uno de los primeros trabajos realizados por Christian Walter hasta las últimas serigrafías, *Red* y *Estela* de

Como colofón, la presencia entrañable de la obra de Valentín Albardíaz

Rosa Brun para su exposición en el C.A.C. Málaga. Entre ellas, tres décadas de grandes trabajos. Destacamos *La montaña mágica* de Soledad Sevilla, *Bonny Bola* de Juan Vida, *Tu nombre es humo* de Luis Gordillo, la carpeta de nueve estampas, con un texto de Francisco Javier San Martín, titulada *Geología y Genealogía* de Santiago Ydñez, *Reflejos en el ojo dorado* de Julio Juste, las *Alhambretas* de Miguel Rodríguez-Acosta, una magnífica serigrafía sin título, de Enrique Brinkmann, *Atrapados* de Daniel Verbis, los magníficos desarrollos paisajísticos, *Chiado* y *Los diamos* de Juan Domingo Santos y de Christian M. Walter, respectivamente, una espléndida obra de Paco Pomet, *Nótt*, la serigrafía sobre ladrillo y escayola, *Almada Silveira* de Carlos Miranda y Juan Aguilar, las obras siempre con múltiples miradas y lecturas de Rogelio López Cuenca, la genialidad de Jesús Zurita en *Remedios* y la que se presenta sin título, así como, la presencia de una obra llena de ilimitados elementos del comisario de la exposición, Joaquín Peña-Toro, *Limonero en el jardín de las delicias*. Y como colofón, la presencia entrañable de la obra de Valentín Albardíaz, el artista granadino recientemente fallecido y que siempre estubo muy cerca del taller.

De nuevo Christian M. Walter nos conduce por las esplendides de un arte grande que, él, lleva hasta las estancias más populares. Una exposición importante que nos permite contemplar la gran historia del arte que, desde Granada, conquista fronteras.

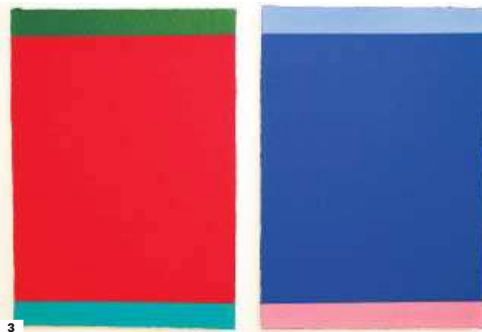


2



2

1, 2 y 3. Desde el 'Homenaje a Zóbel' de José Guerrero, de 1987, uno de los primeros trabajos realizados por Christian Walter hasta las últimas serigrafías, *Red* y *Estela* de Rosa Brun para su exposición en el C.A.C. Málaga. Entre ellas, tres décadas de grandes trabajos. Destacamos 'La montaña mágica' de Soledad Sevilla, 'Bonny Bola' de Juan Vida o 'Tu nombre es humo' de Luis Gordillo. 4. El artista alemán, nexo entre la tradición y la vanguardia de la ciudad.



3



Una

● |

pill

F

CAR

Cast

Gale

Beri

A la doh entr a la ción a do es te tern que day ciall Fue tam dico haci acti expi tenc otro cion com en e

Au zarl nas resist m nad: eim jido de l: tod: nad: de l: Su: alun fere a los

Christian Walter, el traductor del color

La exposición Tinta Plana en la Casa Molino Ángel Ganivet recorre los 27 años de su taller de serigrafía

La muestra reúne obra gráfica de una treintena de artistas, entre ellos José Guerrero, Gordillo, Soledad Sevilla, Juan Vida y Valentín Albardíaz

INÉS GALLASTEGUI

igallastegui@ideal.es

GRANADA. 'Tinta plana', que ocupa la sala de exposiciones de la Casa Molino Ángel Ganivet hasta el 12 de julio, es una muestra colectiva que reúne obras de una treintena de artistas, pero también narra la his-

toria de un solo hombre, Christian Walter. Su taller de serigrafía en Bécica (Vegas del Genil) se ha convertido en un lugar de referencia de la estampación artística en España. Los pintores lo buscan por su meticulosidad técnica, pero sobre todo por su propia vena creativa, por su

habilidad para detectar qué quiere el artista, por la perfección con la que traduce los colores y las formas pensados por otros.

Organizada por el área de Cultura de la Diputación, 'Tinta plana' reúne 45 obras de una treintena de autores, entre ellos José Guerrero, Luis Gordillo, Soledad Sevilla, Miguel Rodríguez-Acosta, Santiago Ydáñez, Rogelio López Cuenca, Juan Vida, Julio Juste, Alejandro Gorafe, Joaquín Peña-Toro, Paco Pomet, Simon Zabell, Ángeles Agrela, Jesús Zurita o el recientemente fallecido Valentín Albardíaz. El serigrafista ofrecerá dos visitas comentadas, los días 17 de mayo y 21 de junio, a las 19.30 h.

Albardíaz, a quien se rinde homenaje en la exposición, fue precisamente uno de los primeros en colaborar con Walter cuando este montó su taller, a mediados de los años 80. Christian Mathias Walter llegó a Granada de vacaciones en 1982. Tenía 23 años y había trabajado en una empresa de serigrafía industrial en su ciudad natal, Saarbrücken, en Alemania.

«Vine de vacaciones y, sin pretenderlo, de repente tenía la llave de una cueva preciosa en el Sacromonte, perfectamente acondicionada, y me dijeron que podía quedarme el tiempo que quisiera —recuerda Walter—. Me quedé unos meses, prendado por la ciudad, y decidí matricularme en la Escuela de Artes y Oficios, donde hice cursos de grabado con Julio Espadafor durante dos años». Allí conoció a la que se convertiría en su mujer y socia, Loli Rodríguez, una alpujarreña educada en Holanda que también acababa de instalarse en Granada. En aquella época, señala el artesano, España acababa de ingresar en la Unión Europea y un extranjero no tenía muchas más opciones para ofi-

cializar su estancia en el país que el autoempleo. Así se decidió a crear su propio taller de serigrafía.

Walter, que se reconoce «fascinado» por la arquitectura de los secaderos de la Vega, fue a construir su taller precisamente en el solar que antes ocupaba uno de estos edificios. «Donde antes se secaban las hojas de tabaco ahora se secan las estampas», explica.

La serigrafía es una técnica de impresión que se caracteriza por su gran versatilidad. Casi cualquier superficie puede convertirse en soporte, desde el papel y el cartón hasta la tela, el metacrilato, la madera o una pared. Además, facilita el uso de un gran abanico de colores, mediante la mezcla de las tintas de diferentes características: opacas, transparentes, metalizadas o fluorescentes. Por último, permite estampar obras de gran formato.

Todo esto se puede apreciar en la exposición. La obra 'Transparencias' reúne las 256 combinaciones de color resultantes de combinar ocho tintas. Con este experimento, Walter quiso crear una suerte de tira de control que le permitiese apreciar en una sola mirada todas las posibilidades cromáticas de la serigrafía.

Del papel a la pared

Lo mismo ocurre con los soportes, de los que 'Tinta plana' ofrece una amplia variedad. Por ejemplo, el expositor que ocupa el centro de la sala muestra, por un lado, el exquisito libro de artista de Juan Vida con poemas de Luis García Montero y, por otro, la técnica de la serigrafía al fresco, un invento con el que Walter está muy ilusionado. En este caso, el soporte a estampar es un revoque de cal fresca y los colores se hacen con pigmentos minerales y pasta de cal.

Gracias a su pericia técnica, a Walter le llaman para dar cursos de serigrafía de instituciones culturales de toda España. Pero la maestría se encuentra sobre todo en su capacidad para escuchar a los artistas y comprender sus obras. El taller se ha especializado en encargos artísticos, porque en Granada ya hay otras empresas que se dedican a la estampación industrial. A su taller acuden pintores, galerías, instituciones o empresas. Y la participación del serigrafista es muy variable. «Cabe toda la gama. En ocasiones el encargo ya viene con el dibujo definido y la impresión con sus referencias de Pantone y yo solo tengo que ejecutarlo. En otras me implicó mucho en el proceso de creación. Es como traducir un lenguaje pictórico», explica. El trabajo más sencillo es el que se realiza a una sola tinta, negro sobre blanco, que puede llevar una tarde. En el otro extremo, la obra 'Montaña mágica' de Soledad Sevilla, ya tiene la marca 'bon à tirer', pero el serigrafista lleva semanas dándole vueltas a una última plancha...

Christian inició su andadura en 1987 con la edición de cuatro serigrafías de Valentín Albardíaz, Luis Cos-



Christian M. Walter posa ante 'Transparencias'. :: FOTOGRAFÍAS: GONZÁLEZ MOLERO

La serigrafía, de China al Ejército de EE UU

La serigrafía tiene su origen en una técnica oriental de estampado y se caracteriza porque la tinta se deposita a través de una tela tensada en un marco o bastidor. Sobre ese tejido se copia la imagen tapando las zonas que no van a ser coloreadas. Con presión se hace atravesar la tinta a través de la tela y se deposita en el soporte. En un principio, esa tela era la seda, de ahí el nombre: 'sericum' es seda en latín. Conoció un boom a principios del siglo XX, con el desarrollo de la técnica, y tuvo una gran expansión en Estados Unidos, con las serigrafías del arte pop y los usos industriales de esta técnica. Por ejemplo, recuerda Walter, muchos artesanos salieron del Ejército de Estados Unidos, donde aprendieron a marcar cajas de municiones, vehículos, brazaletes...



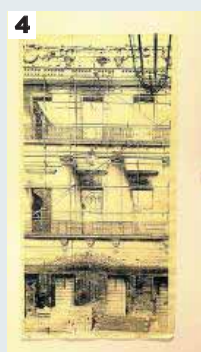
1



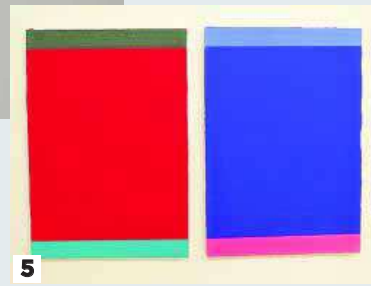
2



3



4



5

1. 'El barquero' (1993) de Valentín Albardíaz .

2. 'Limonero en el jardín de las delicias' (2010) de Joaquín Peña-Toro, recuerda a Francisco Ayala.

3. La colección Triple B-Las Vegas reúne obra gráfica 'de bolsillo'.

4. El arquitecto Juan Domingo Santos encargó estos paneles sobre el barrio

lisboeta del Chiado.

5. 'Red' y 'Estela', de Rosa Brun, 2013, muestran la intensidad del color que se puede lograr con la serigrafía.

tillo, Eva-Maria Herbold y Julio Juste para autopromoción. Su primer encargo importante fue, aquel mismo año, una serigrafía de José Guerrero, 'Homenaje a Zóbel', editada por la Galería Palace en Granada, que hoy se encuentra en la Casa-Molino. «Nosotros empezamos con unas mesas manuales hechas a mano y con unas herramientas muy básicas», explica Walter, que quedó impresionado por el modo en que un viejo estampador utilizaba marcos de ventanas viejas y tules de los vestidos de las fiestas de las niñas de 15 años. Actualmente el taller dispone de una pequeña mesa manual para pruebas, una máquina semiautomática (100 x 70 cms) y una mesa manual de gran formato (220 x 120 cms), así como una insoledora, el equipamiento informático y una impresora de inyección de tinta de gran formato.

El abanico de precios también es amplio. La obra gráfica suele tener precios más reducidos que la pictórica, ya que de cada original se realizan habitualmente tiradas de entre 50 y 100 ejemplares. Cada uno va identificado con su número y po-

Christian M. Walter llegó a Granada en 1982 como turista y se quedó «prendado de la ciudad»

Los artistas aprecian su calidad técnica y sobre todo su capacidad de entender la obra de otros

Las serigrafías expuestas pertenecen al taller y sus precios oscilan entre 60 y 3.000 euros

sición dentro de la serie. Así, las piezas de la colección Triple B-Las Vegas, que miden 17,5 x 25 centímetros, son como una edición de bolsillo: todos tienen el mismo precio, 60 euros, lo firme una Premio Nacional de Pintura como Soledad Sevilla o un estudiante recomendado por ella. «Es una especie de incentivo para quien quiera comprar una obra de arte por primera vez en su vida», apunta Walter. Desde ahí, hasta los 3.000 euros en que puede cotizarse una serigrafía de Guerrero.

Todas las piezas proceden del propio taller –«Solemos quedarnos con algunas copias de cada tirada para nuestro archivo»–, excepto la de Joaquín Peña-Toro, comisario de la exposición. La pieza, que recrea el limonero bajo el que reposan las cenizas de Francisco Ayala, en el Alcázar Genil, fue editada por la fundación dedicada al escritor granadino.

El artesano alemán admite que los tiempos están difíciles. «En el año 2008 participé en la Feria de Industrias Culturales de Andalucía (FICA) en Sevilla. Aunque no me gusta el concepto de 'industria cul-

tural', en aquel momento se hablaba de que este sector representa el 8% del PIB. Sin embargo, es lo primero que el Estado ha dejado caer –lamenta–. Con esta exposición quería llamar la atención sobre todos estos artistas que siguen trabajando, pese a la crisis. Esta no es una exposición individual, sino colectiva».

Un paisaje que absorbe

Walter hace su propia aportación a la muestra con la obra 'Los álamos', estampación de una fotografía de un secadero de tabaco en Belicena. «Los secaderos me tienen fascinado. Esa arquitectura tan rudimentaria... Es un paisaje que absorbe a otro: la alameda succiona el secadero –describe, con su acento alemán–. Desde el punto de vista de la serigrafía es un alarde técnico, porque muestra la gran definición que se puede conseguir con esta técnica».

En la obra de Carlos Galera que representa el interior de uno de los estos almacenes agrícolas, el color negro se fabricó con carbón procedente del incendio de un secadero. «Todavía huele a fuego...», asegura.

JOAQUÍN PEÑA-TORO
ARTISTA Y COMISARIO

NEGANDO LOS LÍMITES

Estampar con Christian M. Walter no se reduce al ejercicio mecánico de la serigrafía. En su taller de Belicena hay un momento mágico: la tinta atraviesa una tela tensa de nailon y, como la primera vez que revelamos una fotografía en blanco y negro, vemos aparecer nuestra imagen impresa en el papel. Sin embargo, ese nacimiento se ha gestado en decenas de pequeñas decisiones que serigrafo y artista toman formando un tándem inseparable.

Walter, como experto en el lenguaje de la serigrafía, aconseja procedimientos al tiempo que se los salta para inventar otros nuevos y hacer propuestas que traduzcan la estética del autor. Sus ventisiete años de estampas suman a una precisión difícil de alcanzar, una sensibilidad aún menos frecuente para adaptarse a cada poética. De este modo, Christian Walter doblega el origen industrial de esta técnica de estampación para dar lugar al lirismo de Soledad Sevilla o Miguel Rodríguez-Acosta, la potencia cromática de Rosa Brun o a la gestualidad de José Guerrero.

Walter investiga constantemente sus materiales. Si hace unos años realizó el cambio hacia tintas no contaminantes (que evitan los disolventes tóxicos), en los últimos años ha desarrollado un proceso inédito para realizar serigrafía al fresco, con los mismos principios y materiales que la tradicional forma pictórica.

Su inquietud le lleva, desde sus inicios, a desarrollar también una labor editorial junto a Loli Rodríguez: no solo estampaban a requerimiento de artistas o instituciones sino que editan aquellos autores que consideran interesantes. Nunca les ha frenado, incluso en nuestros días, el riesgo estético o comercial.

Christian Walter demuestra que, de cero a cien, todo lo imaginado por el arte contemporáneo se puede traducir a serigrafía. Consigue anular el destino plano y recortado de estas tintas para ampliar los límites técnicos en favor de la expresión plástica. Practica lo que constituye, sin duda, una serigrafía expandida.

Un amplio abanico de colores se despliega en esta muestra; como si en un gran escenario fuera cada autor representa como entiendo de la realidad. Unos evocan sensaciones intimistas, profundas, informes, pasionales o relajadas. También hay quien declama sobre la imagen vivida. Sea con un discurso barroco, cargado de varias capas de significado plástico diverso, o de manera simple, cada intérprete propone una versión del universo, conformando todos la visión completa del entorno sentido. Es el color el gran lenguaje utilizado para exponerla, libre de ataduras lineales o recogido en formas conocidas. El resultado es una obra múltiple y rica en matices cromáticos. Explotan las sensaciones al ser rozadas por la fuerza del color; comprendiendo el gran misterio que encie-

CRÍTICA/ARTE
FRANCISCO BAUTISTA
TOLEDO

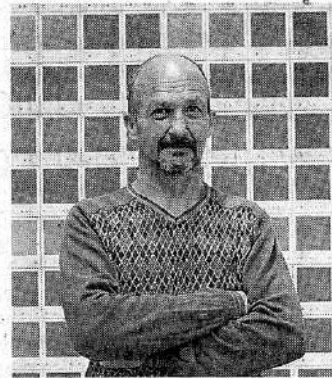
TALLER DE CHRISTIAN M. WALTER

rra la existencia.

Y el gran maestro de escena está oculto tras todos ellos, pero no invisible, pues su influencia los auna, dirige y coordina. Christian M. Walker, en su taller de serigrafía, consigue organizar una trama pictórica que confluye en el triunfo del resplandor cromático, que latente emite sincróni-

EXPOSICIÓN

Autores varios.
Título: Tinta Plana.
Christian M. Walker.
Taller de serigrafía.
Lugar: Casa Molino
Ángel Ganivet.



Christian M. Walker. :: IDEAL

camente sus radiaciones.

La serigrafía es una herramienta más que permite introducir al artista en el espacio de representaciones insólitas, que atraen en su contemplación, manteniéndose el conocimiento del oficio del autor siempre

como protagonista hacedor, también desvelando, de nuevas posibilidades de dicción plástica.

Son muchos los pintores que intervienen en esta muestra, todos de primer nivel, algunos de ellos iconos de la historia actual del arte. Coinciden en el desarrollo de la serigrafía como técnica de expresión artística, trascendiendo la instrumentación técnica para imprimir el poder de su genio, en papeles especiales o mezclas de tintas originales.

Gracias a C.M. Walker han podido coincidir todos ellos, reflejando la esencia de la vida a través de múltiples tintas impresas. Hay que destacar aquí el magnífico texto de Joaquín Peña-Toro, comisario de la exposición, contenido en un catálogo que hace honor a la exuberancia de tonalidades que allí se pueden encontrar.

VIVIR EN SEVILLA | Guía de Ocio



**SALIR
AL ARTE**



Carmen Calvo expone en Rafael Ortiz

Hasta el 4 de enero se expone en la galería Rafael Ortiz (calle Mármol, 12) la exposición de la artista valenciana Carmen Calvo, Premio Nacional de Artes Plásticas 2013. Bajo el título de *Colecciones de fisonomías*, la muestra reúne una serie de

obras basadas en fotografías y composiciones cuya temática gira en torno a sus propias experiencias tanto en lo vital como en lo artístico. Más información, a través de la página www.galeriarafaelortiz.com y en el teléfono 954 214 874.

De técnica industrial al arte de la **serigrafía**

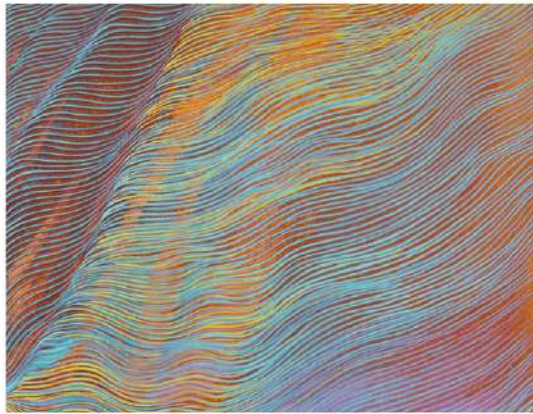


La obra 'Nótt', de Paco Pomet, serigrafiada sobre papel por Christian M. Walter.

EL BUTRÓN

Todo lo imaginado por el arte contemporáneo se puede traducir a serigrafía. Ésa, a grandes rasgos, es la filosofía de Christian M. Walter, cuyo trabajo articula la muestra que puede visitarse hasta el 17 de enero en el espacio El Butrón y que está comisariada por Joaquín Peña-Toro. Un total de 80 piezas de 52 autores forman parte de *Tinta Plana*, un ejercicio de maestría por parte de Walter, que lleva casi 30 años demostrando que estampar no se reduce a un ejercicio mecánico de serigrafía.

En su taller de Belicena, en Granada, cada vez que la tinta atraviesa una tela de nailon y el artista ve por primera vez su obra im-



La 'Montaña Mágica' de Soledad Sevilla tras pasar por las manos de Walter.

presa en papel se produce un momento mágico. Cada uno de estos procesos es el resultado de muchas decisiones que serigrafo y artista van tomando y que marcan el resultado final. Entre ellos está la técnica a utilizar, algo en lo que Christian M. Walter se ha convertido en un auténtico maestro. Traducir la estética propia de cada autor es lo que le ha llevado a experimentar con diferentes procedimientos e incluso inventar algunos y su precisión y sensibilidad le permiten amoldarse y ser fiel al estilo de cada artista.

El trabajo realizado por el taller de serigrafía de Walter ha conseguido desligar de su origen industrial a una técnica que se pliega ahora al lenguaje poético de obras de diferentes autores contemporáneos que experimentan una nueva dimensión de su arte al verlo renovado en este formato de estampación.

En esta exposición de El Butrón pueden contemplarse trabajos de Juan Aguilar, Ángeles Agrela, Waldo Balart, Miguel Benlloch, Rosa Brun, Pepe Buitrago, Chema Cobo, David Costa, Jorge Dragón, Mauro Entralgo, Carlos Galera, JGarcía, Pedro Garcías, Victoria Gil, Alejandro Gorafe, Luis Gordillo, José Guerrero, Susana Guerrero, Federico Guzmán, Jabier Herrero, Iván Izquierdo, Julio Juste, JM Larrondo, La Tonta el Bote, Libres para Siempre, Equipo Límite, Rogelio López Cuenca, Miguel Ángel Martín, Carlos Miranda, Javier Navarro, Luis Navarro, Nina Nolte, Eugenio Ocaña, Jesús Palomino, José Piñar, Paco Pomet, Perrotaro, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Carmen Sigler, Leonor Solans, Mar Solís, Gonzalo Tena, Santiago Torralba, Juan Vida, Santiago Ydáñez, Simon Zabell, Jesús Zurita, Lucía Walter y Christian Walter.

► Calle Butrón, 7. Más en 'www.elbutron.com'

Y ADEMÁS...

No-Lugar. Hoy se inaugura en el espacio (calle Trajano, 18) la exposición de Manuel Zapata Vázquez titulada *Regina Nivis*. A partir de las 20:30.

Fundeca. Hasta el 27 de diciembre se expone en la sede de la Fundación de Cultura Andaluza (calle Salmedina, 3) la exposición colectiva *Cruzando charcos*. Visitas, de martes a jueves, de 11:00 a 14:00 y de 18:30 a 21:00.

Fundación Amalio. Con sede en la Plaza Doña Elvira, la fundación a la que da nombre el pintor Amalio García del Moral expone parte de su obra hasta el 11 de diciembre. El horario de visitas es de lunes a viernes, de 11:00 a 14:00 y de 17:30 a 20:30; y sábados y domingos, sólo mañanas.

Colegio de Médicos. Esta semana se ha inaugurado la exposición de dorado y policromía de Rosa Guerrero titulada *Proyecto de Futuro*. Avenida de la Borbolla, 47.

Café Bar Sur. Mariano Nieto expone 24 acuarelas que tienen como protagonista a la Catedral de Sevilla en una muestra que estará en el local (calle Carlos Cañal, 5) hasta el próximo 11 de diciembre.

La Carbonería. Ayer se inauguró la exposición de pintura de Fernando Parrilla titulada *La duda de Frank Zappa*. Calle Levies, 18.

Galería-Taberna Ánima. Guillermo Balbontín reúne en la muestra que ha titulado *comics* algunos de sus dibujos y acuarelas. Pueden verse en el espacio (calle Miguel Cid, 80) hasta el 5 de enero.

La obra **nueva** de una generación pionera

F. VALENTÍN MADARIAGA

La exposición que se inauguró anoche en la sede de la Fundación Valentín de Madariaga propone un interesante ejercicio cuyo objetivo es descubrir las últimas obras de los pioneros de la renovación plástica sevillana. Bajo el título de *Reset*, la muestra, que se divide en dos fases, se acerca a artistas de esos primeros momentos (los años cincuenta para la Joven Escuela

Sevillana, vinculada al Club La Rábida; mediados de los 60, con el grupo Estampa Popular de Sevilla y el nacimiento de la vanguardia abstracta en la galería La Pasarela; o finales de los 70, con las últimas becas Juana de Aizpuru-Casa de Velázquez) para mostrar la obra que realizan en la actualidad.

Esta primera fase, que se centra en los artistas figurativos -la segunda está dedicada a los abstractos y abrirá al público en fe-

brero- incorpora nombres como Santiago del Campo, José Luis Mauri, Joaquín Sáenz, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Paco Cuadrado, Claudio Díaz y Félix de Cárdenas.

La muestra, comisariada por Pepe Yñiguez, está en la sede de la fundación (Avenida de María Luisa) y abre lunes (de 10:00 a 14:00), de martes a viernes (de 10:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:00) y fines de semana (mañanas).



La muestra se inauguró anoche en la Fundación Valentín Madariaga.

EXPONE EN CARMEN DEL CAMPO 'GENERACIÓN CRISÁLIDA: ESÁTICOS'

Juan Zafrá reflexiona sobre el tiempo actual con su última obra

● Cosfera abre su nuevo espacio con pinturas de Almudena Fernández

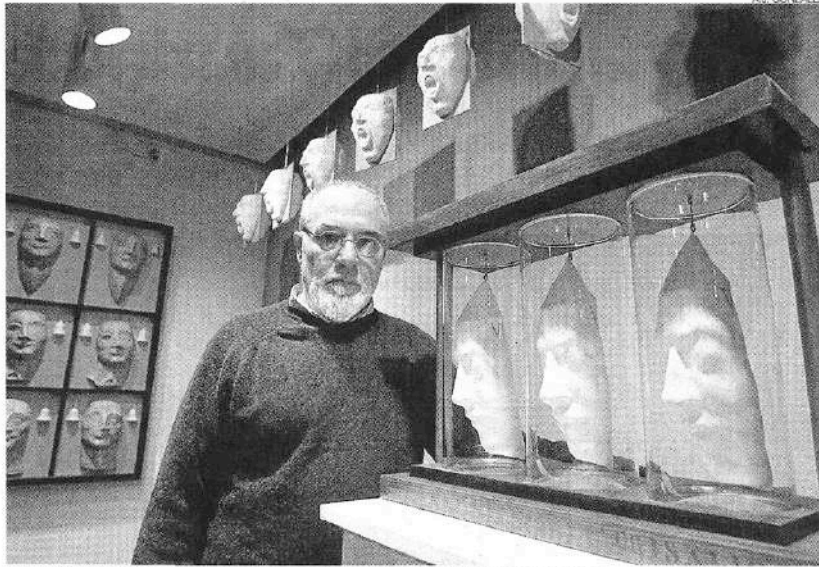
● Arroyo Ceballos renueva su presencia en Sociedad de Plateros

C.L.
cultura@cordoba.elperiodico.com
CÓRDOBA

La Galería Carmen del Campo inauguró ayer una exposición individual con las últimas esculturas de Juan Zafrá, titulada *Generación Crisálida: Esáticos*, donde el tiempo -pasado, presente y futuro- y el momento en el que estamos son los protagonistas. "Toda la exposición gira en torno a la situación actual que vivimos, es lo que me remite a este momento", dice el autor, que representa al pasado con una generación joven, pero "en estado latente", que refleja con figuras sentadas en un banco, "en todas las acepciones de la palabra banco", subraya Zafrá. "Hay un momento en que estos individuos ven eliminados su grandes bancos para pasar a situarse sillas", continúa Zafrá, que lleva al espectador hasta otra fase de su exposición, donde ha buscado "mucho belleza". Por último, el autor muestra el presente con figuras "sin punto de apoyo", pero "abriendo una puerta al futuro" con una serie de figuras erguidas.

La muestra, que se articula en cuatro espacios en los que combina escultura y grabados, se acompaña de un vídeo. Zafrá se vale de barro, de la tierra, y plasma en el libro que acompaña la exposición un análisis social que conjuga con la plasticidad que impregna a su obra.

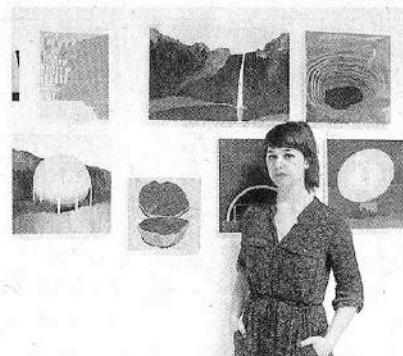
Por otro lado, Cosfera estrenó ayer su nuevo espacio en Avenida de Cervantes 6 con una exposición de Almudena Fernández, titulada *Restos de humanidad*. La artista presenta un total de 16 obras, entre pequeño y mediano formato, en las que hace referencia a la recuperación de las arquitecturas industriales, a los espacios de trabajo y a su maquinaria, obras situadas en entornos limítrofes que una vez acabada su función pasan al abandono. La autora explica que "con la pintura se hace el ejercicio de emancipar a los objetos y lugares" y en el transcurrir del tiempo pasan a tener "un valor monumental". También ayer se



►► Juan Zafrá, ante algunas de sus obras en la Galería Carmen del Campo.



►► Serigrafías en la Fundación Gala.



►► Obras de Almudena Fernández en Cosfera.



►► Arroyo Ceballos sigue presente en Sociedad de Plateros.

abrió una nueva muestra en la Fundación Gala. Bajo el título *Consonantes*, es una exposición imprescindible para conocer todas las posibilidades de la serigrafía estampada por Christian M. Walter. Más de cincuenta autores y casi un centenar de obras pueden verse en la prime-

ra muestra del Taller en Córdoba. *Consonantes* hace referencia al acompasado de las artes plásticas y la literatura que aparece especialmente en los cuatro casos (dos carpetas, un libro de artista y una estampa institucional) que abren la exposición. En estos encuentros de los escritores Anto-

nio Gala, Gonzalo Rojas, Luis García Montero y Francisco Aya-la con los pintores Miguel Rodríguez-Acosta, Waldo Balart, Juan Vida y Joaquín Peña-Toro, sus lenguajes artísticos rompen la membrana que los separa para fecundarse mutuamente, del mismo modo que los jóvenes creadores de la Fundación se enriquecen en la convivencia.

Por último, ayer se reinaguró en la taberna Sociedad de Plateros de María Auxiliadora el salón-museo Arroyo Ceballos, cuyo fin era acercar a los cordobeses el trabajo de este autor cordobés en un espacio ampliamente visitado tanto por el público local como el que visita la ciudad. Lo que no dejaba de ser un experimento se convirtió en un éxito al alcanzar el propósito pretendido. Se pueden ver una quincena de obras tanto pictóricas como escultóricas en la habitual técnica mixta sobre madera u ocumen y estilo abstracto que caracteriza a Arroyo Ceballos. ■

CERTAMEN

Rubén Gozalo gana el premio de relato sobre vida universitaria

REDACCIÓN
CÓRDOBA

El relato *La fuente de la sabiduría*, de Rubén Gozalo Ledesma, ha obtenido el primer premio del VII Certamen Internacional de relato breve sobre vida universitaria, dotado con 1000 euros, que convoca la Universidad de Córdoba a través de la Biblioteca Universitaria y el Servicio de Publicaciones. El jurado ha destacado a la hora de su concesión la apuesta temática que en él se realiza sobre la integridad académica, siempre a partir de un relato dibujado en contexto futurista, de ciencia ficción. "Todo se ofrece, por lo demás -añade-, en una excelente trama narrativa, lo que sumado a la impactante intriga atrapa al lector desde las primeras líneas". El segundo premio, dotado con 500 euros, ha sido para el cordobés Julio Velasco Baena por su relato *Olyctes Nasicornis*. En esta edición han concurrido al certamen 290 obras. ■

FOTOGRAFÍA DIGITAL

Inés Calvache obtiene el 'Miradas Ciudadanas'

REDACCIÓN
CÓRDOBA

La fotografía de Inés Calvache, ambientada en el Teatro Góngora de Córdoba, ha sido la ganadora de la quinta edición del Concurso de Fotografía Digital *Miradas Ciudadanas Asómate a Córdoba*, al que han concurrido unas 200 imágenes. Esta aficionada a la fotografía recibirá un premio de 800 euros. Asimismo, el jurado, presidido por la delegada de Consumo y Relaciones Sociales, María Jesús Botella, falló que el segundo premio, dotado de 400 euros, fuese la imagen de José A. Grueso, que está ambientada en la plaza del Pórtico. El primer accésit ha sido concedido a Francisco Javier Romero y el segundo a Antonia Romero. El concurso buscaba imágenes que mostraran aspectos que configuran la vida de la ciudad y de los municipios cordobeses que representasen la vida cotidiana. ■

CULTURA Y OCIO

PANORAMA CULTURAL



RAFAEL A. BUTELO

En busca de restos de humanidad

La sexta muestra del proyecto expositivo El Viaducto está protagonizada por los últimos trabajos de la pintora sevillana Almudena Fernández Ortega, *Restos de humanidad*, en Cosfera Centro (en la avenida de Cervantes, 6). Son pinturas sobre espacios industriales abandonados.



JOSÉ MARTÍNEZ

La Fundación Antonio Gala acoge 'Consonantes'

La Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores acogió ayer la inauguración de la exposición *Consonantes. Serigrafías del taller Christian M. Walter*, que reúne 80 trabajos de 53 autores y cuatro estampas li-

terarias en las que otros cuatro artistas dialogan con la obra literaria de otros tantos escritores, Antonio Gala, Gonzalo Rojas, Luis García Montero y Francisco Ayala. El comisario es el pintor Joaquín Peña-Toro.

Consonantes. Serigrafías del Taller Christian M. Walter



Christian Walter serigrafiando en su taller. ©Foto: J. Moreno

Consonantes es una exposición imprescindible para conocer todas las posibilidades de la serigrafía estampada por Christian M. Walter.

Más de cincuenta autores y ochenta obras pueden verse en las salas de la Fundación Antonio Gala desde el viernes 31 de enero hasta el 7 de marzo, en la primera muestra del Taller en Córdoba.

Consonantes hace referencia al acompasado de las artes plásticas y la literatura que aparece especialmente en los cuatro casos (dos carpetas, un libro de artista y una estampa institucional) que abren la exposición en la singular Sala Hipóstila.

En estos encuentros de los escritores Antonio Gala, Gonzalo Rojas, Luis García Montero y Francisco Ayala con pintores como Miguel Rodríguez-Acosta, Waldo Balart o Juan Vida, sus lenguajes artísticos rompen la membrana que los separa para fecundarse mutuamente, del mismo modo que los jóvenes creadores residentes en la Fundación se

enriquecen en la convivencia.

En el grueso de la exposición, hasta rozar el centenar de serigrafías de muy diversos autores contemporáneos, las imágenes muestran relaciones *Consonantes* donde las formas y el cromatismo riman de modo armónico o contrastado.

Lo que afina este “sonar con” es la sensibilidad del serigrafo Christian M. Walter y su conocimiento de la técnica, que consigue dotar a cada

“En estos encuentros de los escritores con pintores, sus lenguajes artísticos rompen la membrana que los separa para fecundarse mutuamente”

estampa del tono requerido por las distintas poéticas de cada artista.

Encontramos magníficos ejemplos de serigrafía con muy variadas soluciones: desde la formulación más contundente (una sola tinta acromática, es decir, negro sobre papel blan-

co de Rogelio López Cuenca) hasta llegar a piezas de gran complejidad tonal donde se entrelazan combinaciones de capas opacas, translúcidas o transparentes como la reciente *Montaña mágica* de Soledad Sevilla (un título que también rezuma literatura).

Con cada autor se presenta una estética diferente que el serigrafo debe traducir adecuadamente al lenguaje de la obra gráfica, formando una muestra poliédrica. La última en salir de la mesa del estampador es *Ojos de la noche*, firmada por Federico Guzmán. Enigmática, nos observa desde un intenso azul y ha sido realizada sobre tela.

En un pequeño espacio, junto a la Sala Hipóstila, cuelga una carpeta especial: *Gold Ecology*, de Jesús Palomino, que está producida sobre cuatro pliegos hechos a mano que contienen virutas de papel moneda. Un soporte, encargado para estas piezas, que resulta cubierto con tinta dorada. Palomino reflexiona sobre el valor cíclico de este material que,

destruido su poder económico, ahora sirve como pulpa donde estampar.

En la Sala Baja, junto al compás, *Red y Estela*, de Rosa Brun, flotan como dos lingotes de color puro frente a una constelación de piezas que forman la colección “Triple B”. La nube de imágenes ha sido conformada de modo colectivo por las decisiones de los autores residentes en la Fundación, que han participado activamente en el montaje de la muestra. También ellos han sido *Consonantes* con las obras y el espacio que ofrecen las salas para decidir cual era la mejor rima entre las serigrafías.

Durante sus 27 años de actividad, Christian M. Walter, en paralelo a su labor de estampación, ha ejercido una constante labor editorial. La práctica totalidad de las piezas contenidas en esta exposición han sido editadas por el Taller, siendo estrenos recientes de este último año, una quincena de serigrafías. Muestra de esta vitalidad es la nueva línea editorial joven, “Emer-

“Las imágenes muestran relaciones *Consonantes* donde las formas y el cromatismo riman de modo armónico o contrastado”

gen&Cia” que presenta cinco piezas. Son los benjamines del Taller que se suman a la consolidada “Triple B -las Vegas-”: la marca editorial que cuenta ya con cerca de cuarenta *estampas de bolsillo*. Un concepto que intenta acercar la obra gráfica al gran público con una sencilla premisa: mismo tamaño y precio asequible para todos los autores.

Sólo nos falta una *Obertura*, firmada por Irene Sánchez, para dar inicio a nuestra búsqueda de *Consonantes*. Adelante.

Joaquín Peña-Toro,
Comisario

ACTUAL

ARTE | EL TALLER DE SERIGRAFÍA DE CHRISTIAN M. WALTER



Walter llegó a Granada hace 28 años para comenzar sus trabajos en serigrafía. A la derecha varios detalles del proceso.

JAVIER LINARES

Andrea Káiser GRANADA

La serigrafía es una técnica de impresión tan cautivadora como milenaria. Aunque su finalidad apunte a la multiplicación de una obra, su naturaleza tiene plena categoría de creación original. Y es que este sistema requiere tanto del artista como de las soluciones creativas del estampador. Él será el responsable de traducir a la serigrafía y sus complejas ecuaciones de color aquello que los artistas conciben desde sus pinceles. Un proceso que difícilmente se concibe sin la destreza, intuición y conocimiento de un estampador que, como compañero de operaciones, dirige un proceso que esconde mucha más artesanía que mecánica.

El taller de Christian M. Walter es firme prueba de ello: durante más de 28 años, este alemán asentado en Granada ha recibido en él a grandes figuras de la pintura que buscaban reproducir su trabajo para editarlo en papel, preparar una antología o realizar una producción numerada (y firmada) en pequeñas tiradas. Nombres como los de Julio Juste, José Guerrero, Santiago Ydáñez, Miguel Rodríguez-Acosta, Juan Vida, Soledad Sevilla o Joaquín Peña-Toro son algunos de los que han visitado el taller del prestigioso estampador.

Si bien los orígenes de esta técnica se remontan al lejano Oriente, el procedimiento goza de tanta

● El taller de serigrafía de Christian M. Walter ha 'multiplicado' la obra de grandes pintores como José Guerrero, Julio Juste, Juan Vida o Soledad Sevilla

El arte al servicio del arte

historia como la humanidad: las huellas de manos de las pinturas rupestres pueden considerarse realizadas con esta técnica, cuya esencia reside en 'entintar' de color una superficie y trasladarla por contacto a otro soporte. Walter, no obstante, añade que los resultados de la serigrafía nos inundan en la actualidad: "Es la técnica de impresión más versátil de todas, pues permite imprimir sobre toda clase de materiales. Diariamente la encontramos en pegatinas, camisetas, gorras, latas de cerveza o botes champú. El nuestro, sin embargo, es un taller artístico y artesanal, que se centra en colaborar con



autores plásticos", afirma.

Pero, ¿en qué consiste esta técnica? En esencia, se trata de un trabajo codo con codo entre artista y estampador. El virtuosismo del último radica en su habilidad para adaptar el estilo de cada artista y reproducir con exactitud los matices de la obra: un proceso que, en sí mismo, entraña también un acto creativo. En primer lugar, afirma Walter, todo comienza con un boceto: "Lo más deseable es que el artista venga al taller y haga varios calcos del original. Para ello, la obra se 'descompone' en sus colores dominantes, de manera que cada calco corresponda a un tono". Estos calcos pueden realizarse en papel o soporte transparente, convirtiéndose en lo que se conoce como 'fotolitio'. Por otro lado, el estampador prepara tantas mallas de nylon o seda (de ahí el nombre de 'serigrafía') como colores tenga la obra. Cada calco se unirá provisionalmente a una malla (sensibilizada a la luz con una emulsión) y se expondrá a una fuente de luz, como si realizara una fotografía: la silueta dibujada por el calco quedará "sin exponer", ya que el calco bloquea el paso de la luz. Este proceso se repite con todas las mallas. Allá donde llegue la luz, la emulsión se endurecerá; donde no llegue, quedará soluble al agua y caerá. Después de un proceso de lavado y secado de la pantalla, la malla se dispone en una mesa de estampación: es el mo-



Proceso técnico para realizar una serigrafía

- 1 El artista realiza tantos bocetos del original como dominantes de color existan. Este 'desglose cromático' puede realizarse a mano o a ordenador.
- 2 Se aplica una emulsión fotosensible a una malla de seda. El proceso requerirá de tantas mallas como bocetos existan.
- 3 Cada malla, unida provisionalmente al calco, es expuesta a una fuente de luz. Con ello, el calco quedará fijado a la malla.
- 4 Se procede al lavado y secado de la malla.
- 5 La malla se coloca en la mesa de estampación, donde también se encuentra el papel.
- 6 Se añade la tinta sobre la malla. Ésta atravesará aquellas zonas que no han sido bloqueadas por la emulsión conformando, así, la estructura deseada.
- 7 Se superponen tantas capas de tinta como sea necesario.



mento de 'pintar' sobre el papel. A partir de entonces sólo es cuestión de extender la tinta sobre la malla y dejar que ésta se filtre por las partes que no han quedado tapadas. Posteriormente, se irán añadiendo tantas tintas como sea necesario. Con ello se dará por terminada la primera serigrafía. Tras esto, los calcos originales se destruirán para que no se puedan volver a reproducir. Así, el sentido único de la obra permanece a salvo.

Actualmente, el artista trabaja con la impresión sobre 'trabadillos'

Para Walter, la toma de decisiones que antecede al proceso es mucho más compleja que la realización de la tirada. Existen numerosas cuestiones como el espesor, la opacidad o la intensidad de cada tinta que extienden un espectro de posibilidades y combinaciones casi infinito. Todo esto constituye un desafío que requiere la destreza del estampador. "Aunque ninguna decisión debe ser exclusivamente mía", apunta Walter. "Yo apporto el conocimiento de la técnica y el color, pues conozco el comportamiento de las tintas según su superposición. Ése es un terreno donde el artista no

suele tener demasiada experiencia. Nosotros llevamos 28 años trabajando en ello".

Buscar la reproducción de un original a través del juego entre colores y su superposición es todo un alegato a la artesanía y la génesis del color. Se trata de un proceso que requiere tanta experiencia como intuición, pues numerosas dificultades surgen en el acto: "Lo mejor de este trabajo es que, después tantos años, sigues teniendo revelaciones sorprendentes en torno al color y su percepción.

En algunas estampas hemos pasamos días enteros buscando un único color", comenta Walter a propósito de una serigrafía de Miguel Rodríguez-Acosta. "En ella mezclábamos el gris con diferentes tonos de verde, azul y amarillo, pero no conseguimos el tono que buscábamos. Al final lo mezclamos con magenta. Viendo el color original, nunca lo hubieras sospechado. La manera en que se conforma el color ante el ojo humano es sorprendente. Acercarte a algo así es todo un hallazgo. Hay muchos descubrimientos que surgen casualmente, por el mero hecho de no dejar de mezclar."

Tal es el afán investigador de Christian M. Walter que el artista continúa experimentando a través de nuevos materiales. Esta vez es el turno de los 'trabadillos': un tipo de roca de yeso y cal presente en la Alhambra y la construcción

medieval andaluza sobre la que el alemán imprime sus serigrafías. Éste es el último capítulo creativo de un artista que, tras décadas de trabajo, constituye todo un referente internacional en materia de serigrafía. Todo un ejemplo de las posibilidades que ofrece el arte cuando se dispone a expandir los límites del propio arte.



Aquel viernes, en un hueco de Tabakalera. Christian, en el espacio de Nana, punto de encuentro para ver, hacer y compartir. :: LOBO ALTUNA

«Supuestamente la técnica está por encima del artista. Es falso»

Christian M. Walter O las bellas tintas de las paredes de Nana, cultura de diseño

Hay una exposición tremenda en uno de los huecos del ecosistema de Tabakalera. Tiene un título casi mágico: 'Tinta plana' y recoge la obra gráfica que el serigrafo e impresor Christian M. Walter ha creado para, por, con, junto a artistas tan esenciales como Soledad Sevilla, Rogelio López Cuenca, Rosa Brun o Paco Pomet. Creada, soñada, investigada, descubierta en un taller que es referencia para las grandes galeristas, los museos y las ferias de estampación. Un taller situado en la Vega de Granada. Un taller, una casa, un jardín compartido con su esposa Loli Rodríguez y un puñado de artistas residentes. Christian subió hace nada a Tabakalera pero...

CIUDADANOS

BEGOÑA DEL TESO



... La tarde que en el espacio de Nana hizo una demostración del arte, misterio, técnica y tecnología de la serigrafía no fue su primera visita a esta ciudad.

Y si subo desde Belicena, allá en Granada, el 18 de marzo para participar en el momento de la clausura de nuestra exposición tampoco será la segunda porque fue en esta ciudad donde yo me encontré por primera vez con un serigrafo español.

– ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo?
– Sería en el 87. En otro lugar interesante de San Sebastián, anterior a este increíble espacio de Tabakalera: Arteleku. Él era Manuel Bello. La gente acudía en tromba a sus talleres. Yo había trabajado en la serigrafía comercial y hecho varios cursos. Fue un encuentro importante para mí. En un espacio muy interesante, donde también conocí a Don Herbert. ¿Te acuerdas de él?
– Mítico, magnífico litógrafo. Buen fumador de puros con y sin vitola. Algo más tarde de esos encuentros, Loli y usted crearon, no solo el taller, sino también un sello editorial para publicar obra de artistas con los que crear era placer.
– Eran tiempos muy diferentes a es-

tos. No recuerdo si cuando Loli y yo empezamos esta historia España ya era miembro de pleno derecho de la Unión Europea, detalle que, a mí, alemán, me hacía ser más extranjero de lo que podría ser hoy. Quería legalizar mi situación en el país y...
– Hay un punto de realismo mágico en legalizarse mediante un taller de serigrafía y estampación.
– Déjame que insista, aquella época era tan distinta a la que vivimos ahora que era más fácil, bastante más fácil, plantearse tirar hacia adelante en todos los sentidos con proyectos poco o nada ortodoxos. Y en los periodos cuando no había demasiados encargos, siempre podías...
– ¿Resistir a cualquier precio?
– Eso es algo que artistas e impresores sabemos hacer muy bien. Dura está siendo esta época que parece ir remitiendo. Pero hemos logrado sobrevivir. Gracias, también, a que aquellos con quienes colaboramos son buenos y su obra es deseada en medio mundo. Para nosotros en este momento, el éxito de Paco Pomet...
– Ese pintor granadino joven e irónico; con influencias del cine, el comic, la TV que vende en Australia, Asia, Europa y América...
– Lo dicho, nos ha ayudado a sobrevivir al 21% de IVA y otros horrores. Pero lo que yo iba a contar es que en aquellos años 80, en los periodos sin entradas de dinero, podías decir a cualquier artista, ¿por qué no hacemos algo juntos? No llenabas la bolsa pero se abrían ante tus ojos una cantidad maravillosa de líneas de investigación, trabajo y creación.
– ¿Cuáles eran y cuáles son esas líneas de investigación? ¿Y qué busca ahora? O qué encuentra.
– Siempre me ha fascinado el color. Cómo se produce. Cuándo. Cómo influye sobre él, lo altera o matiza la luz circundante. Me interesa su ritmo interno. Su dinamismo propio.
– A mí me seduce el título de esta exposición... ¿Tinta plana?
– Sí. Hay creadores, los constructivistas por ejemplo, que buscan una 'planicidad' en el trazo que no se consigue con el pincel, ni siquiera pintando con acrílico y si con esa tinta plana, definida en las enciclopedias como 'mancha de color sin volumen o modelado'. Mira, ahí tienes otro punto que hoy me interesa mucho en mis líneas de trabajo.
– ¿La planicidad?
– No. Nuestro oficio de serigrafos, estampadores e impresores ha sido de siempre altamente tóxico. Por eso profundizo en el mundo de las tintas no contaminantes, esas que no acumulan disolventes... tóxicos.
– ¿Van por ese camino sus trabajos llamados 'serigrafía al fresco'?
– En cierto modo. Fíjate, la serigrafía es una invención del siglo XX, una invención industrial que las diferentes tecnologías han convertido en imprescindible. No olvides que hoy se estampan hasta los circuitos cerrados de cualquier dispositivo móvil o aparato de computación.
– Impresiona, ciertamente.
– Y precisamente por eso, ¡qué felices cuando ves que estás consiguiendo unirla a técnicas milenarias del Oriente o el Mediterráneo usando pigmentos minerales!
– Serigrafía, ¿técnica indomable?
– Un supuesto muy falso. Cierto, es una técnica, pero el buen impresor ha de conocerla en toda su esencia para ponerla al servicio del artista.

ACTUAL

● Es la primera vez que el prestigioso galardón recae en España ● Lo han conseguido con una obra de Paco Pomet ● La Academia de Bellas Artes también le concede su Medalla de Honor

Un FESPA AWARD en Granada

Brígida Gallego-Cofán GRANADA

El prestigio de Christian M. Walter como serigrafo es más que conocido en Granada. Su experiencia en estampación de obra gráfica original en sus distintas presentaciones, soportes y formatos, su rigor y experiencia acumuladas lo han llevado a colaborar con los mejores artistas y a intervenir en importantes proyectos. Ahora, la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía le concede un Fespa Awards que celebra la excelencia en la impresión. Lo ha conseguido con la obra *Rojo*, de Paco Pomet. La Academia de Bellas Artes de Granada también destaca su labor artística concediéndole una Medalla.

—No es la primera vez que la mayor agrupación de profesionales de la serigrafía y la impresión digital del mundo, FESPA, concede a su estudio un galardón.

—Ya habíamos ganado un premio de plata en 2002 con un delicado trabajo sobre papel japonés de Antje Wichtrey.

—¿Ha sido una sorpresa?

—En esta ocasión estábamos seguros de haber hecho un trabajo excepcional con *Rojo* de Paco Pomet en otro sentido, más tecnológico

“ Estábamos seguros de haber hecho un trabajo excepcional con la obra *Rojo* de Paco Pomet ”

pero no menos artesanal. Sabíamos que iba a merecer la pena presentarnos de nuevo con esta serigrafía y obtuvimos un FESPA GOLD AWARD que nos sitúa entre los mejores del mundo. Estamos, claro está, que nos salimos. —A pesar de la categoría del Premio no pudieron ir a Amsterdam a recogerlo.

—Nos fue concedido en una ceremonia durante la feria FESPA Digital 2016, en la categoría Serigrafías originales, giclées y reproducciones de arte. No pudimos ir, porque estábamos trabajando en una carpeta de serigrafías de Francesco Tonucci, para el Parque de las Ciencias. Pero creemos que es la primera vez en más de 60 años desde que se fundó la FESPA que este galardón (en esta categoría) recae en una empresa española.

—La Academia de Bellas Artes de Granada también va a concederle una medalla, ¿qué supone para usted?



—Un reconocimiento importante a nuestra labor. Agradecimiento y satisfacción. Es una distinción que quisiéramos compartir con todos quienes nos han llevado donde hoy nos encontramos.

—¿Cómo llegó a Granada Christian Walter?

—Fue en el 81, a pocas semanas del golpe de Estado, como turista mochilero. Granada me encandiló. Me quedé unos meses. Volví poco después, y conocí a Loli (Rodríguez), mi esposa y socia. A finales del 86 abrimos nuestro primer taller en la calle Mano de Hierro con un capital inicial de 500.000 pesetas. Una medida de autoempleo para obtener la residencia con permiso de trabajo a cuenta propia. Empezamos editando una serie de serigrafías con fines autopromocionales de varios autores, entre ellos Valentín Albardíaz y Julio Juste.

—Desde el primer momento se movió en el ambiente de la vanguardia artística granadina, que en aquella época era efervescente.

—A los 3 meses de abrir el estudio, la Galería Palace nos encargó una serigrafía de José Guerrero. A partir de allí no paramos de beneficiarnos de un ambiente artístico y creativo único, como el que se da en Granada. Aprendimos mucho con todos y cada uno de los artistas con los que tuvimos ocasión de colaborar.

La lista es larga, pero podría citar la búsqueda de una tonalidad exacta con Miguel Rodríguez-



1 y 3. Christian M. Walter, en su taller de serigrafía en la Vega de Granada. 2. La obra *Rojo*, del artista Paco Pomet ha sido el trabajo con el que han conseguido el primer premio FESPA, concedido por la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía. La Academia de Bellas Artes también les concede una medalla.

Acosta, el atrevimiento de Julio Juste, el crecimiento gráfico de Juan Vida, el gusto por la experimentación de Valentín Albardíaz, la certeza de Soledad Sevilla en cuanto al resultado deseado, la espontaneidad de Federico Guzmán, la meticulosidad de Jesús Conde, Joaquín Peñatoro y Paco Lagares, el desparpajo de Angeles Agrela, la exuberancia tropical de Pedro Garcías y Elio Rodríguez, la contundencia cromática de Rosa Brun... todos ellos nos han llevado a azuzar nuestra inventiva, cada obra necesita de un enfoque distinto.

—Además, con técnicas y métodos novedosos.

—Imprimimos con arena y tierra con Xaverio, sobre paredes con Julio Juste, hicimos grandes exposiciones con los arquitectos Antonio Torrecillas y Juan Domingo y un camino con Carmen Moreno. Santiago Ydáñez, Jesús Zurita, Mar Solís, Enrique Brinkmann, Dámaso Ruano, Jordi Teixidor, Frédéric Amat, Rogelio López Cuenca, Waldo Balart. Todos estos creadores nos ayudaron a hacernos con un bagaje importante para poder afrontar los proyectos que nos confían.

—Para los no iniciados en el mundo del arte, conceptos como serigrafía pueden ser complejos. ¿Qué es en realidad la serigrafía artística?

—La serigrafía se inventó a principios del siglo pasado y fueron los artistas del pop quienes la descubrieron al público en general. Normalmente, una serigrafía es un trabajo original aunque multiplicado. Esa multiplicidad hace las estampas —grabados, litografías, serigrafías— más asequibles en comparación con trabajos originales únicos; en los años 70 se decía que servían para la democratización del arte.

—¿Qué tradición tiene en Granada en este arte?

—Hay talleres de grabado calco-gráfico, de serigrafía artística queda el nuestro. En los 80 estaba el taller de la galería *Laguada* (trabajé con Frasco durante medio año aproximadamente), luego *Serigrafiable*, que cerró y el *Almés*, ahora en Gerona. Por lo que sé, últimamente, están surgiendo algunas iniciativas de jóvenes creativos que incorporan la serigrafía en sus procesos y modelos de negocio.

—Cómo es la colaboración con los artistas con los que trabaja.

—No siempre es posible que el artista esté presente durante todo el proceso, pero lo mejor es que artista e impresor trabajen hombro con hombro hasta que esté hecha una primera prueba.

CULTURA Y OCIO

SERIGRAFÍA

● Es la primera vez que el prestigioso galardón recae en España ● Se ha conseguido con una obra de Paco Pomet ● La Academia de Bellas Artes también le concede su Medalla de Honor

Un FESPA AWARD en Granada

Brígida Gallego-Coín GRANADA

El prestigio de Christian M. Walter como serigrafo es más que conocido en Granada. Su experiencia en estampación de obra gráfica original en sus distintas presentaciones, soportes y formatos, su rigor y experiencia acumuladas lo han llevado a colaborar con los mejores artistas y a intervenir en importantes proyectos. Ahora, la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía le concede un Fespa Awards que celebra la excelencia en la impresión. Lo ha conseguido con la obra *Rojo*, de Paco Pomet. La Academia de Bellas Artes de Granada también destaca su labor artística concediéndole una Medalla.

—No es la primera vez que la mayor agrupación de profesionales de la serigrafía y la impresión digital del mundo, FESPA, concede a su estudio un galardón.

—Ya habíamos ganado un premio de plata en 2002 con un delicado trabajo sobre papel japonés de Antje Wichtrey.

—¿Ha sido una sorpresa?

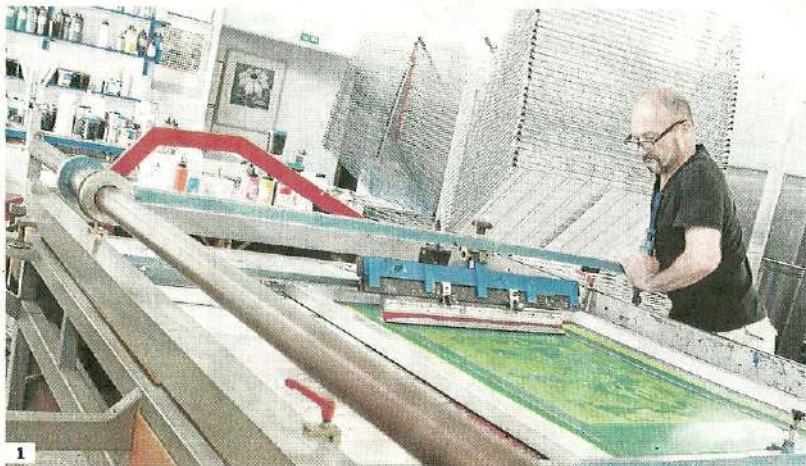
—En esta ocasión estábamos seguros de haber hecho un trabajo excepcional con *Rojo* de Paco Pomet en otro sentido, más tecnológico

Estábamos seguros de haber hecho un trabajo excepcional con la obra 'Rojo' de Paco Pomet

pero no menos artesanal. Sabíamos que iba a merecer la pena presentarnos de nuevo con esta serigrafía y obtuvimos un FESPA GOLD AWARD que nos sitúa entre los mejores del mundo. Estamos, claro está, que nos salimos. —A pesar de la categoría del Premio no pudieron ir a Amsterdam a recogerlo.

—Nos fue concedido en una ceremonia durante la feria FESPA Digital 2016, en la categoría Serigrafías originales, giclées y reproducciones de arte. No pudimos ir, porque estábamos trabajando en una carpeta de serigrafías de Francesco Tonucci, para el Parque de las Ciencias. Pero creemos que es la primera vez en más de 60 años desde que se fundó la FESPA que este galardón (en esta categoría) recalca en una empresa española.

—La Academia de Bellas Artes de Granada también va a concederle una medalla, ¿qué supone para usted?



—Un reconocimiento importante a nuestra labor. Agradecimiento y satisfacción. Es una distinción que quisiéramos compartir con todos quienes nos han llevado donde hoy nos encontramos.

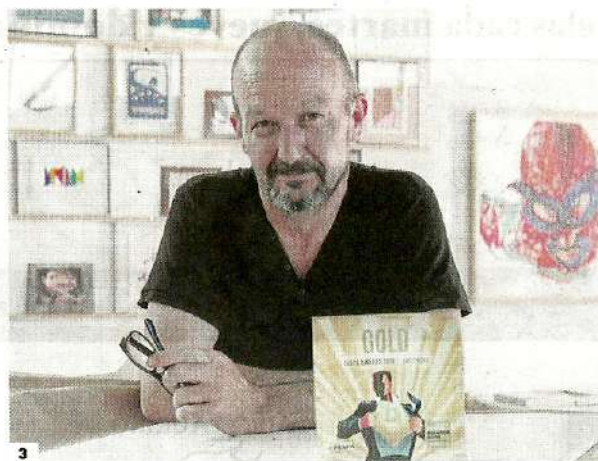
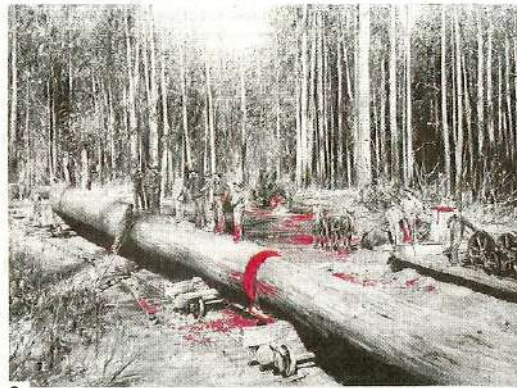
—¿Cómo llegó a Granada Christian Walter?

—Fue en el 81, a pocas semanas del golpe de Estado, como turista mochilero. Granada me encandiló. Me quedé unos meses. Volví poco después, y conocí a Loli (Rodríguez), mi esposa y socia. A finales del 86 abrimos nuestro primer taller en la calle Mano de Hierro con un capital inicial de 500.000 pesetas. Una medida de autoempleo para obtener la residencia con permiso de trabajo a cuenta propia. Empezamos editando una serie de serigrafías con fines autopromocionales de varios autores, entre ellos Valentín Albardíaz y Julio Juste.

—Desde el primer momento se movió en el ambiente de la vanguardia artística granadina, que en aquella época era efervescente.

—A los 3 meses de abrir el estudio, la Galería Palace nos encargó una serigrafía de José Guerrero. A partir de allí no paramos de beneficiarnos de un ambiente artístico y creativo único, como el que se da en Granada. Aprendimos mucho con todos y cada uno de los artistas con los que tuvimos ocasión de colaborar.

La lista es larga, pero podría citar la búsqueda de una tonalidad exacta con Miguel Rodríguez-Acosta, el atrevimiento de Julio



1 y 3. Christian M. Walter, en su taller de serigrafía en la Vega de Granada. 2. La obra 'Rojo', del artista Paco Pomet ha sido el trabajo con el que han conseguido el primer premio FESPA, concedido por la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía. La Academia de Bellas Artes también les concede una medalla.

Juste, el conocimiento gráfico de Juan Vida, el gusto por la experimentación de Valentín Albardíaz, la certeza de Soledad Sevilla en cuanto al resultado deseado, la espontaneidad de Federico Guzmán, la meticulosidad de Jesús Conde, Joaquín Peña-Toro y Paco Lagares, el desparpajo de Angeles Agrela, la exuberancia tropical de Pedro Garcías y Elio Rodríguez, la contundencia cromática de Rosa Brun... todos ellos nos han llevado a azuzar nuestra inventiva, cada obra necesita de un enfoque distinto.

—Además, con técnicas y métodos novedosos.

—Imprimimos con arena y tierra con Xaverio, sobre paredes con Julio Juste, hicimos grandes exposiciones con los arquitectos Antonio Torrecillas y Juan Domingo y un camino con Carmen Moreno. Santiago Ydáñez, Jesús Zurita, Mar Solís, Enrique Brinkmann, Dámaso Ruano, Jordi Teixidor, Frédéric Amat, Rogelio López Cuenca, Waldo Balart. Todos estos creadores nos ayudaron a hacernos con un bagaje importante para poder afrontar los proyectos que nos confían.

—Para los no iniciados en el mundo del arte, conceptos como serigrafía pueden ser complejos. ¿Qué es en realidad la serigrafía artística?

—La serigrafía se inventó a principios del siglo pasado y fueron los artistas del pop quienes la descubrieron al público en general. Normalmente, una serigrafía es un trabajo original aunque multiplicado. Esa multiplicidad hace las estampas -grabados, litografías, serigrafías- más asequibles en comparación con trabajos originales únicos; en los años 70 se decía que servían para la democratización del arte.

—¿Qué tradición tiene en Granada en este arte?

—Hay talleres de grabado calco-gráfico, de serigrafía artística queda el nuestro. En los 80 estaba el taller de la galería *Laguada* (trabajé con Frasco durante medio año aproximadamente), luego *Serigrafiable*, que cerró y el *Alméz*, ahora en Gerona. Por lo que sé, últimamente, están surgiendo algunas iniciativas de jóvenes creativos que incorporan la serigrafía en sus procesos y modelos de negocio.

—Cómo es la colaboración con los artistas con los que trabaja.

—No siempre es posible que el artista esté presente durante todo el proceso, pero lo mejor es que artista e impresor trabajen hombro con hombro hasta que esté hecha una primera prueba.

El obispo Amadeo Rodríguez asigna nuevas responsabilidades a tres sacerdotes

:: R. I.

JAÉN. El Obispado de Jaén informó ayer que con fecha 19 de enero el obispo de la Diócesis, Amadeo Rodríguez Magro, ha efectuado los siguientes nombramientos:

Bartolomé López Gutiérrez es nombrado administrador parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Iznatoraf, Rector del Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta, de Villanueva del Arzobispo y Capellán in solidum del Monasterio de Santa Ana, de MM. Dominicas de la Orden de Predicadores, de Villanueva del Arzobispo.

Pedro Alberto Carrillo Acevedo es nombrado Vicario Parroquial de San Andrés Apóstol de Villanueva del Arzobispo y Capellán in solidum del Monasterio de Santa Ana, de MM. Dominicas de la Orden de Predicadores, de Villanueva del Arzobispo.

Luis Moriana Jaraices es nombrado Capellán del Asilo de Nuestra Señora de la Fuensanta, de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, de Villanueva del Arzobispo.

Por otra parte, el Obispado informa de que ante la tercera edición del Misal Romano en lengua española, la Delegación Diocesana de Liturgia ha organizado unas jornadas de formación destinadas a seglares y religiosas.

Así, el pasado miércoles, 18 de enero, la Casa de la Iglesia de Úbeda acogió la conferencia «Celebrar la Eucaristía con la nueva edición española del Misal Romano», a cargo de Antonio Lara, Delegado de Liturgia de la Diócesis.

El Museo de Jaén expone 30 años de trabajo en el taller de Christian Walter

La muestra, que se exhibirá hasta el 26 de marzo, reúne parte de las colaboraciones realizadas en este taller de serigrafía de la ciudad de Granada

:: ANTONIO ORDÓÑEZ

JAÉN. 30 años de entregada labor en los que están presentes algunas de las grandes figuras de las artes. El taller de Christian M. Walter lleva décadas trabajando con grandes artistas, y el balance de esa trayectoria puede verse ahora en el Museo Provincial de Jaén, en una exposición organizada por Librodeartista.info Ediciones, con la colaboración de la Escuela de Arte José Nogué. La muestra se exhibirá en el museo de la capital hasta el próximo 26 de marzo.

Ángeles Agrela, Valentín Albaridíaz, Frédéric Amat, Waldo Balart, Rosa Brun, Chema Cobo, Jesús Conde, Jorge Dragón, Estrujenbank, Pedro Garcíarias, Luis Gordillo, José Guerrero, Julio Juste, Paco Lagares, Rogelio López Cuenca, Joaquín Peña-Toro José Piñar, Elio Rodríguez, Miguel Rodríguez-Acosta, Dámaso Ruano, Soledad Sevilla, Mar Solís, Paco Pomet, Manuel Vela, Daniel Verbis, Juan Vida, Christian Walter, Antje Wichtrey, Santiago Ydáñez o Jesús Zurita son algunos de los talentos que están presentes en esta exposición y que han formado parte del taller granadino de Walter (Saarbrücken, Alemania 1959).

Referencia

Los trabajos que se exponen en el Museo Provincial son fiel reflejo de la proyección de este taller, que se ha convertido en espacio de referen-



Inauguración de la exposición el pasado jueves. :: LIBRODEARTISTA.INFO

cia, como atestiguan ese gran número de artistas plásticos y galerías, empresas, instituciones locales y provinciales, autonómicas y nacionales, universidades, fundaciones y ONG que confían en él para realizar sus proyectos. El propio Walter destacaba ayer que este taller arrancaba su labor en otoño de 1986, «como un taller de serigrafía muy modesto, que luego ha ido crecien-

do». Respecto a la selección de obras que se pueden contemplar, el responsable del taller destacó: «Hacemos exposiciones con cierta frecuencia y siempre trato de adaptar al lugar en el que expongo».

Jienenses

«Aquí hay presencia de muchos artistas jienenses, como Julio Juste, Ángeles Agrela, Santiago Ydáñez,

Manuel Vela...», afirma. Walter recuerda que por su taller ha pasado «mucha gente importante, como José Guerrero, Soledad Sevilla, artistas de Cuba... Y sí en la lista hay muchos nombres, sin olvidar las nuevas hornadas, como Agrela, Zurita, Paco Pomet, etc. Con el tiempo he conseguido reunir y trabajar con bastantes artistas y he tenido la oportunidad de aprender mucho».

ACTUAL

Christian Walter repite entre los mejores impresores del mundo

• El taller de serigrafía afincado en Granada obtiene por tercer año un premio Fespa-Awards

B. RICO
Granada, 26 Mayo, 2017 - 08:41h



Tras la Plata en el año 2002 con un trabajo de Antje Wichtrey, Oro el año pasado con **Rojo**, de Paco Pomet, Christian Walter también este año ha sido galardonado en los Fespa Awards 2017 en Hamburgo. En estas ocasiones, el grabador alemán afincado en Granada ha obtenido un premio de bronce en la categoría de serigrafía artística por la obra **Había una vez**, también de Paco Pomet, con la que ya obtuvo el Premio Ramón Ayans 2016 otorgado por Fespa-España.

La Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía es la mayor organización profesional de serigrafía, impresión digital y comunicación visual del mundo y organiza las ferias más importantes del sector en Europa, Asia, África y América Latina. Por lo tanto los Fespa Awards están vistos como el único concurso de ámbito mundial que premia la excelencia en la impresión.

Anuncios Google

Enviar comentarios

¿Por qué este anuncio? ▶

El lema de FESPA 2017- Hamburgo era **Dare to print different - ¡Atrévete a imprimir diferente!** que el artista reconoce que siente "como propio desde hace muchos años". "Parece que es eso por lo que Fespa nos concede este galardón al lado de empresas como MidiPrint de Moscú, o el extraordinario impresor suizo Lorenz Boegli", declara Walter, por cuyo taller de Belicena han pasado los mejores artistas plásticos del panorama local y nacional.

El acto de entrega de la distinción se celebró durante la cena de gala de Fespa2017 en el Hotel Grand Elisée Hamburg, que se organizó el pasado día 10 de mayo.

COMENTAR / VER COMENTARIOS

Christian Walter y Molcaworld se encumbran entre los mejores impresores del mundo

EN FESPA ESPAÑA ESTAMOS DE ENHORABUENA POR LOS ÉXITOS COSECHADOS POR NUESTROS ASOCIADOS EN LA RECIENTE EDICIÓN DE LOS FESPA AWARDS, LOS PREMIOS DE CARÁCTER MUNDIAL OTORGADOS POR FESPA INTERNACIONAL EN LA FERIA FESPA DE HAMBURGO. EN ESTE ARTÍCULO TE DETALLAMOS CUÁLES FUERON ESOS PREMIOS Y LAS VALORACIONES DE LOS GALARDONADOS AL RECIBIRLOS.

Publicado: 26.06.2017



Imagen correspondiente a Había una vez, obra realizada por Paco Pomet para la empresa de Christian Walter; trabajo ganador de la segunda edición de los Premios Ramón Sayans y Bronce en la Categoría de Serigrafía Artística de los recientes Fespa Awards.

El acto de entrega de ambas distinciones se celebró durante la cena de gala de Fespa2017 en el Hotel Grand Eliséehamburg, que se organizó el pasado día 10 de mayo.

Fuente de contenido: granadahoy.com y Fespa España

Fuente de imagen: Paco Pomet

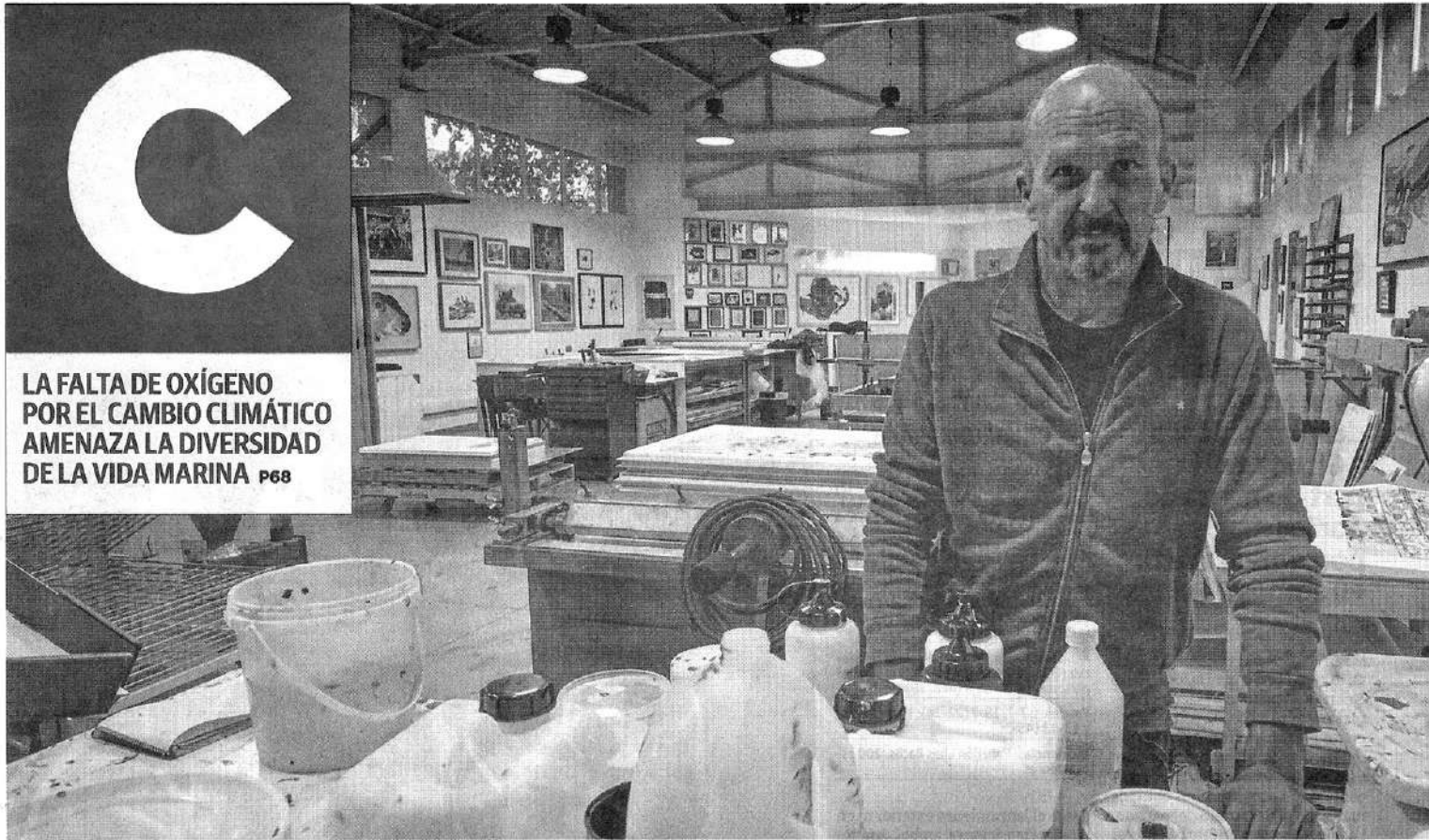
Los premios para corroborar la buena salud, el talento pujante, de la impresión de la Comunicación Visual española. Ese fue el saldo positivo que dejaron los recientes FespaAwards. Los dos galardones llevaron el brillo del mismo metal: bronce. La empresa de Christian Walter lo obtuvo en la categoría de serigrafía artística por la obra Había una vez, también de Paco Pomet, con la que ya obtuvo el Premio Ramón Ayans 2016 otorgado por Fespa-España. Por su parte, Molcaworld recibió su bronce en la categoría Roll-to-roll printed textil por "Rebranding Valencia Basket"; equipo que por cierto acaba de proclamarse campeón de la Liga ACB española frente al Real Madrid, todo un hito en nuestro deporte.

Es muy importante para dimensionar la relevancia de estos premios señalar el contexto de la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía, reconocida unánimemente como la mayor organización profesional

de serigrafía, impresión digital y comunicación visual del mundo, que organiza las ferias más importantes del sector en Europa, Asia, África y América Latina. Por lo tanto los FespaAwards están vistos como el único concurso de ámbito mundial que premia la excelencia en la impresión.

El lema de FESPA 2017- Hamburgo era Dare to printdifferent - ¡Atrévete a imprimir diferente!, que Chisrian Walter reconoce como propio desde hace muchos años. "Parece que es eso por lo que Fespa nos concede este galardón al lado de empresas como MidiPrint de Moscú, o el extraordinario impresor suizo Lorenz Boegli", declara Walter, por cuyo taller de Belicena han pasado los mejores artistas plásticos del panorama local y nacional. El propio Walter valora muy positivamente la consecución del galardón. "En primer lugar, la obtención de este bronce supone un triunfo en toda regla. Hemos conseguido un oro y un bronce con dos trabajos del mismo autor. Se trata de la confirmación de que el trabajo que hacemos está muy bien. Lo cual tiene mucho mérito, teniendo en cuenta que nuestra empresa es muy modesta. Que seamos capaces de abrir ese hueco entre empresas con muchos recursos es muy importante".

Por su parte, Fran Carrasco, CEO de Molcaworld, se felicitaba por la trascendencia del galardón: "para Molcaworld es muy importante recibir este premio. Es un reconocimiento a la gran labor que todo mi equipo realiza día a día, y por supuesto para nuestro cliente, el cual ha apostado por este gran cambio de imagen y ha confiado en nosotros para su realización. Por tercer año consecutivo recibimos un galardón Fespa. Esperamos continuar, pudiendo ofrecer nuevos trabajos que sean recibidos con agrado por parte del jurado, y de todo el mundo Fespa".



**LA FALTA DE OXÍGENO
POR EL CAMBIO CLIMÁTICO
AMENAZA LA DIVERSIDAD
DE LA VIDA MARINA** P68

Christian M. Walter, en su taller-museo, en la Vega granadina. :: ALFREDO AGUILAR

El alquimista del arte

Christian M. Walter está reconocido como uno de los mejores serigrafistas del mundo

Este alemán lleva 33 años convirtiendo, desde su taller en la Vega granadina, ideas de artistas internacionales en codiciadas piezas de museo

JOSÉ E.
CABRERO



✉ jecabrero@ideal.es
@JeCabrero

GRANADA. Es como cuando Gpetto creó un niño de madera que hablaba, pero todos los días. Christian M. Walter (Salzbrücken, Alemania, 1959) ha levantado en Granada un taller mágico, una casa de cuento en la que las ideas se convierten en codiciadas obras de arte. Walter es serigrafista. Y no uno cualquiera. Es uno de los pocos que puede decir, con papeles, que está reconocido entre los mejores del mundo. La serigrafía es un proceso artesanal de im-

presión, un arte en sí mismo. Para un artista, una serigrafía bien hecha es crucial para obtener la calidad máxima. «Soy su traductor», dice Walter. Y así, con un carismático acento alemán de 'egues' y expresiones meditadas, este granadino de adopción lleva traduciendo obras desde 1986. Acaba de ganar el Ramón Sayans de la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía (FESPA), el premio más importante del sector, con la impresión de 'New York', la imponente novela gráfica del granadino Sergio García.

El de Walter es un taller en la Vega granadina, pero podría ser un museo. Las máquinas y las tintas comparten espacio con obras originales que se imprimieron allí. De Paco Pomet y Rodríguez-Acosta hasta López-Cuenca y Julio Juste, centenares de artistas que han creado con él miles de piezas de incalculable valor. «Por cada encargo nos quedamos con varias copias en el taller, algunas para venta y otras para disfrute propio». No es fácil encontrar un lugar como este, dice Walter, que cree que habrá, como mucho, una docena en España. «Hay muchos talleres de serigrafía, pero pocos que se dediquen a la serigrafía artística. Aun-

que sigue últimamente he detectado un interés entre los nuevos, entre los jóvenes que estudian Bellas Artes, por introducir la serigrafía en sus procesos de producción».

Aunque habla de todas sus obras con auténtico fervor, como si fueran hijos, hay una a la que le tiene un cariño especial, «un trabajo muy bonito que me abrió muchas puertas»: José Guerrero. Eso fue en 1987, pero esta historia, la del alemán que aterrizó en Granada por casualidad, empieza mucho antes, con un niño de 10 años que aprendía español como el que descubre el recreo.

Una cueva

El padastro de Christian se dedicaba a hacer mapas geológicos para la Sociedad Científica de Alemania. En 1969, se llevó a la familia a El Salvador (América Central) para cumplir con una misión. «Allí empecé con el castellano; allí empecé mi curiosidad». Once años después, un joven Christian se cargó con su mochila para recorrer España de punta a punta. «Calé en Granada, por casualidad, y quedé fascinado. Estuve en una pensión, en la Carrera del Darro y después me dieron las llaves de una preciosa cueva en el

Sacromonte, donde me quedé un tiempo».

El dinero, por desgracia, tampoco se podía imprimir en aquella época. Así que regresó a Alemania para realizar trabajos temporales que le permitieron volver a España, esta vez para estudiar. «Entré en la Escuela de Artes y Oficios. Hice un curso monográfico de Grabado Calcográfico con Julio Espadafor y, además, conocí a mi mujer, Loli, que es de aquí pero sus padres emigraron a Holanda». Desde entonces, aquella curiosa pareja lleva 33 años repasando tintas, como si fuera el primer día.

En el 86, recién casados, consiguieron reunir las 500.000 pesetas que necesitaban para abrir su primer taller de serigrafía artística, en la calle Mano de Hierro, en el centro de Granada. «Era un sitio curioso. Antes había sido el lugar donde recibían mu-

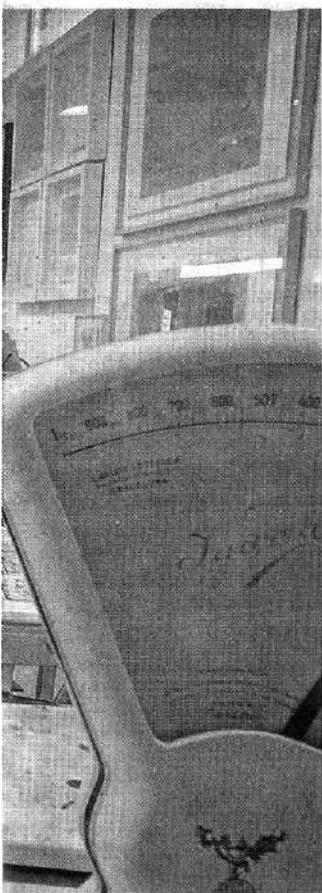
tilados de la guerra... No pudimos estar allí mucho tiempo. Se usaban tintas al disolvente y olian mucho, era un barrio residencial y generaba conflicto, así que nos fuimos a un cobertizo del siglo XIX en la Carretera de la Zubia. Allí estuvimos hasta 2002».

«Suerte»

Walter habla de un «golpe de suerte», el de José Guerrero, en 1987. «Fue uno de los primeros trabajos que hicimos -recuerda- y nos abrió muchas puertas. Es una obra que no tengo aquí, sigue en el museo, y tiene un significado muy especial para mí». Por aquella puerta abierta de par en par entrarían, como una corriente de aire fresco, Soledad Sevilla, Juan Vida, Julio Juste, Frederic Amat, Federico Guzmán, Valentín Albardiaz, Gonzalo Tena, Chema Cobo, José María Rodríguez-Acosta, Paco Pomet, Jesús Zurita, Manolo Vela, Rogelio López-Cuenca... Y los que quedan.

Uno de los últimos en atravesar las puertas de Walter ha sido Sergio García, artista granadino con el que ha ganado el prestigioso Ramón Sayans de la FESPA. La obra es una original novela gráfica de gran tamaño de la que se han imprimido 90 ejem-

«Como impresor, al final, te apropias un poco de las obras, las sientes un poco tuyas»



plares, cada uno valorado en 480 euros. Como pueden imaginar, no se trata de una novela gráfica al uso. Cada una de sus enormes páginas (ilustraciones que el dibujante realizó para el 'New York Times' y que, más tarde, se expusieron en el Centro Guerrero) se puede extraer del libro para disfrutarse por separado.

De cerca, cualquier podría distinguir sin problema una impresión 'normal' y un trabajo de Walter: la rugosidad de la tinta, las capas, el color, los tonos... Aún así, la tecnología pega fuerte en un sector que, hasta ahora, era pura artesanía: «Las máquinas pueden hacer cosas asombrosas -dice el serigrafista-. He visto máquinas que hacen cosas perfectas en cuestión de colorimetría, cosas que como humanos se supone que no podríamos competir... Pero me niego un poco a esto. Esto lo tocas -saca una de las páginas del libro de Sergio García- y tiene un sentido háptico. Hay entre 15 y 20 veces más tinta sobre la hoja de papel. La densidad del color. Y la durabilidad es el triple que si lo hicieras con una máquina».

Para Walter, el proceso de la impresión por serigrafía de una obra de arte requiere de dos partes. «Yo me involucro. Como impresor, al final, te apropias un poco de las obras, las sientes un poco tuyas. Yo hago de traductor de un artista que también se tiene que implicar en el proceso. Si trabaja conmigo es como sale una obra gráfica original y no una mera reproducción de algo».

EL PROCESO POR TINTA

Primer paso

La tela: La tinta se aplica sobre unas planchas. Para ello, se utiliza un método permeográfico: un bastidor con una tela tensada (con varios hilajes que pueden ir de 40 a 200 hilos por centímetro cuadrado) que genera una trama muy fina.



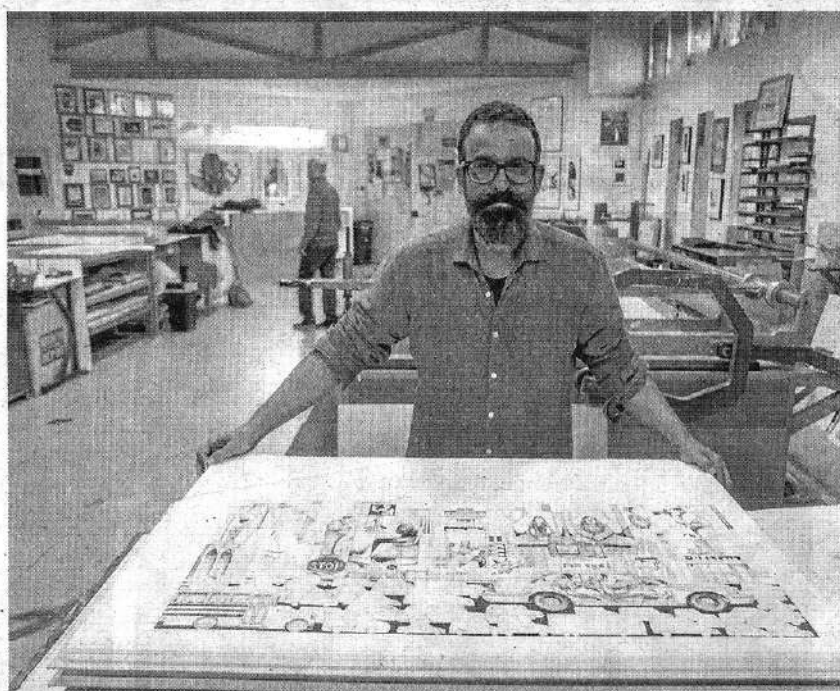
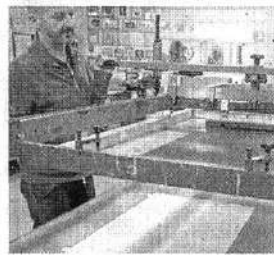
Segundo paso

La luz: Sobre la tela se fija una especie de plantilla que se hace mediante una especie de proceso fotográfico. Se aplica una emulsión fotosensible que, al secarse, se ilumina con un foco de luz ultravioleta de unos 3.000 vatios interponiendo una diapositiva, entre la plancha y una mesa de exposición. Al aplicar la luz, las zonas donde se había aplicado la emulsión se endurecen y se hacen insolubles.



Tercer paso

La pantalla: Ese proceso genera una pantalla, una plancha que traslada a una mesa sobre la que se fija en una posición estable y, tras hacer el vacío, con una regleta de goma se vuelca la tinta. Cada tinta requiere su propia pantalla. Hay serigrafía con dos tintas y otras, con hasta veinte. El tiempo estimado por tinta es de hora y media de trabajo.



Sergio García sostiene una de las monumentales páginas de 'New York'. :: ALFREDO AGUILAR

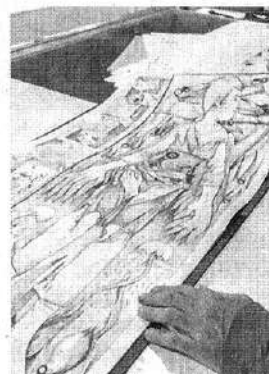
El granadino que ilustra el 'New York Times'

Sergio García, profesor en la UGR, es el autor de la imponente novela gráfica que ha ganado el premio a la mejor serigrafía del año

:: J. E. CABRERO

GRANADA. El nacimiento de Sergio García fue, curiosamente, un relato multilíneal. Él, que se siente gorafeño desde el principio, nació «por accidente» en Guadix. «Fui el primer niño de mi pueblo que tuvo que nacer en el hospital de Guadix, porque venía complicado», bromea. Aquello fue en 1967 y, desde entonces, García ha explorado los cimientos de la narración gráfica, sobre todo en el cómic, mientras se dejaba crecer la barba.

Profesor de Ilustración y Cómic en la Universidad de Granada, combina su labor docente y de investigación con el dibujo experimental. «Trabajar en la UGR es una suerte increíble. Investigo a través del dibujo, aportando algo nuevo a la narración». García ha ilustrado numerosos libros y cómics en las últimas décadas. Un camino que, inesperadamente, le abrió las puertas de Estados Unidos. «Me llamó Françoise Mouly, la directora de arte de la revista 'New Yorker', y mujer de Art Spiegelman (uno de los dibujantes más auténticos y aclamados del cómic). Había visto un libro que habíamos hecho en Francia, con Lewis Trondheim, 'Los tres caminos'. Le gustó mucho y quería hacer algo allí; le gustaba la narración



Detalle del libro. :: A. A.

Publicó con Nadja Spiegelman 'Perdidos en NYC', que fue elegido libro del año

multilíneal». En uno de sus encuentros surgió la idea de colaborar con Nadja Spiegelman, hija del matrimonio. Así nació 'Perdidos en NYC', un libro que en España se conoce muy poco, pero que en Estados Unidos, en el ámbito educativo, ganó muchísimos premios. «Fue el libro que representó al estado de Nueva York en la Feria Nacional del Libro que se hace en Washington todos los años. Un honor increíble», dice García.

Aquel mismo año, la Sociedad de Ilustradores de Estados Unidos

le seleccionó como uno de los mejores dibujantes de cómic en la sección juvenil, algo que llevaba aparejado una publicación y una exposición. «En esa exposición fue donde me conoció la gente del 'New York Times'. Me invitaron a trabajar en la sección de libros, haciendo una página gráfica completa en la que se reflexiona de manera crítica sobre una pieza literaria». Así, ya han pasado por las páginas del periódico su visión de 'Alicia en el País de las Maravillas', 'Pinocho', 'La caída de la Casa Usher', 'Moby Dick'... y, próximamente, 'La Guerra de los Mundos' e, incluso, una poesía de Walt Whitman.

Centro Guerrero

Nada más arrancar 2019, la serie 'New York' de Sergio García se expuso en el Centro Guerrero de Granada en una clara reivindicación del cómic como forma mayúscula de arte. Esas páginas inmensas son las que Christian M. Walter ha convertido en una novela gráfica, una exclusiva pieza de coleccionismo que se puede disfrutar como un cómic o, también, como una obra de exposición. «Aquí -dice García, mientras repasa el libro en sus manos- hay dos artistas trabajando. Él está al mismo nivel, es un artista que ha sabido explotar al máximo las texturas y posibilidades de la serigrafía. Es una brutalidad. Es precioso».

La novela gráfica 'New York' se presentará en Granada, en el Centro Guerrero, el próximo día 11 de diciembre.

La mejor serigrafía del mundo se hace en Granada

El artista Christian M. Walter gana los dos premios más importantes de la Global Print Expo, el evento más importante del sector, gracias al libro 'New York', de Sergio García



El artista Christian M. Walter, en su taller en la Vega de Granada. / ALFREDO AGUILAR



JOSÉ E. CABRERO

Granada

Miércoles, 16 septiembre 2020, 14:04



Christian M. Walter (Salzbrucken, Alemania, 1959) es una eminencia internacional en el campo de la serigrafía artística. Artistas de todo el mundo viajan a su taller de la **Vega granadina** -donde reside desde hace 33 años- para darle a sus obras un acabado brillante. Ese brillo ha vuelto a triunfar, una vez más, en los premios más importantes del sector, los galardones que concede anualmente la **Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía** (Fespa).



El alquimista del arte está en Granada

JOSÉ E. CABRERO / Granada

IDEAL

Este miércoles por la mañana, de manera virtual, se ha celebrado la entrega de premios a través de [un directo, en Youtube](#). **Walter ha ganado el Oro en la categoría de 'Serigrafía Artística'** por su impresión del libro ['New York', del también artista granadino Sergio García](#). «Pero la gran sorpresa llegó al final de la gala -explica Walter-, en los últimos minutos, cuando anunciaron que, además, habíamos ganado el premio **'Best in Show', es decir el oro entre los oros** (hay 21 categorías). **El premio gordo de la Fespa**».

Pese a que sea una federación 'Europea', lo cierto es que a estos premios se presentan artistas de todo el mundo: India, Rusia, Canadá, Japón, China... «Es el único concurso global para impresores», subraya. El evento de la Fespa, la Global Print Expo, debería haberse celebrado del 20 al 25 de marzo, en Madrid, pero se pospuso a octubre por la pandemia. Sin embargo, finalmente este año no se celebrará, por lo que decidieron entregar los premios en una gala virtual. El año que viene, en 2021, la Expo será en Amsterdam.

El oro en 'Best in Show', algo así como el Oscar a Mejor Película, ha sido, por primera vez en su historia, compartido. Además de Walter, también se ha hecho con el prestigioso galardón 'Look Company', una empresa de Dubai que acondicionó un estadio de tenis con impresiones.

«Ahora mismo estoy nervioso, aturdido, abrumado... Últimamente, en la industria cultural, no hemos tenido demasiados momentos para estar eufóricos. Ahora lo estamos. Sí que nos da energía para seguir», termina Walter, emocionado.

La serigrafía de Christian M. Walter aterriza en Málaga de la mano de Gravura

Considerado uno de los mejores del mundo, este alemán afincado en Granada llega al taller malagueño con parte de sus 35 años de trabajo

CRISTINA PINTO



MÁLAGA. La vida a veces hace que los caminos se crucen mucho antes de lo que se cree en la actualidad. Eso les pasó a Marian Martín y Christian M. Walter cuando durante la mañana del martes 28 de diciembre comenzaron a compartir experiencias y anécdotas. La codirectora del Taller Gravura –junto a Paco Aguilar– y este serigrafista alemán afincado en Granada –reconocido como uno de los mejores del mundo– paseaban por este taller malagueño de grabado y comentaban los inicios de cada uno. «Llegué a Granada en 1981», matizaba Walter mientras contaba sus primeros años yendo y viniendo de Alemania a Granada cuando estudiaba grabado calco-gráfico. Ahí Marian Martín soltaba una risa: «Ves como estamos más relacionados de lo que pensamos. Él llegó a España en el 81, que fue cuando Gravura abrió», remarca la codirectora del taller, que este 2021 celebra su 40 aniversario.

Eso fue hace ya cuatro décadas y, ahora, estos caminos relacionados se fusionan en Málaga. El Taller Gravura acoge más de 35 serigrafías del taller de Christian M. Walter con piezas que datan desde 1986 hasta 2021. Esa primera fecha fue cuando Walter, junto a su mujer, decidió embarcarse en la seri-



Christian M. Walter expone en el Taller Gravura la muestra '35 años editando serigrafías'. MIGUE FERNÁNDEZ

Hasta el próximo 31 de enero se puede disfrutar en el taller malagueño con el trabajo de más de cincuenta artistas

grafía con su propio taller: «De nacimiento soy alemán, pero la serigrafía la he aprendido aquí. Yo cuando llegué aquí trabajaba por cuenta propia, abrí junto a mi mujer nuestra propia empresa y reunimos 500 mil pesetas con las que nos hicimos nuestros muebles, nuestras propias piezas de estampación y con eso empezamos. Hay ciertas épocas y lugares donde no se puede aprender desde la abundancia, sino todo lo contrario, se aprende desde la falta de recursos. Eso

siempre me ha impresionado», explicaba el serigrafista al hablar de su trabajo.

De eso han pasado 35 años y una pequeña parte de ese trabajo se puede visitar hasta el próximo 31 de enero en Gravura. En esta exposición, Marian Martín y Paco Aguilar han seleccionado desde las serigrafías que se hicieron el primer año del taller de Walter hasta las más recientes «recién salidas del horno», como especificaba Marian Martín. Artistas como Ángeles Agrela, Paco Pomet, Rogelio López Cuenca, Soledad Sevilla, Dámaso Ruano, Jorge Dragón o Rosa Brun forman parte de estas piezas creadas en el taller que tiene Walter en la Vega granadina. Aunque también hay algunas que son de él mismo, como 'En la Vega', del año 2018. «Es un taller que ahora mis-

mo está viento en popa», confesaba Marian Martín cuando hablaba de los últimos trabajos del taller de Walter, como el de Soledad Sevilla 'Los días con Pessoa', que es de los que se muestran de este mismo 2021, al igual que 'Nightmare' de Paco Pomet.

Conexión entre talleres

Cuando en la conversación de Marian Martín y Christian M. Walter seguían hablando de las sinergias que tienen entre ellos, el alemán comentaba alguno de los artistas malagueños con los que ha trabajado: «Fíjate con Lindell, Dámaso Ruano, Suárez-Chamorro, Jorge Dragón, Rogelio López Cuenca...», enumera el serigrafista. «Tenemos artistas coincidentes, porque yo tengo grabados de Dámaso Ruano, por ejemplo. Es verdad que a veces los artistas tocan to-

dos los palos», le respondía Marian Martín. Tal es la conexión entre el taller malagueño y el granadino que incluso se están planteando el hacer algo común además de esta exposición. «Nosotros entendemos muy bien el taller de Christian, tenemos un trabajo muy similar», señalaba la codirectora de Gravura. «Hay alguna que otra idea de acudir juntos a ferias en Madrid o Barcelona, o incluso irnos fuera. Ya veremos cómo lo hacemos, yo es que le veo mucho sentido a eso de aunar fuerzas entre gente que tiene intereses similares», completaba Walter sobre la idea de algún nuevo proyecto junto a Gravura.

Nuevas técnicas

Después de tantos años de trabajo de Walter, el alemán forma parte de la junta directiva de la Federación Europea de Asociaciones de Serigrafía y tiene a sus espaldas premios como el Ramón Sayans, uno de los galardones más importantes del sector. Y asegura que la mentalidad de poder hacer e innovar en la serigrafía es una de las claves para abrir el mercado y evolucionar junto a los artistas. «Por ejemplo, un artista que ha sido muy importante en nuestra trayectoria es Julio Juste. Él venía con planteamientos y lo primero que me dijo fue: '¿Tú sabes estampar en vertical sobre una pared?'. No sabía pero me decidí a hacerlo y a partir de ahí se convirtió en una especialidad. Muchas veces son los propios clientes los que te hacen activar nuevas formas de trabajar», confiesa el serigrafista.

Haciendo el repaso de la evolución de la serigrafía y de su taller en concreto, Christian M. Walter lanzaba una reflexión: «Después de una fase de mucha tecnología y mucha impresión digital estamos volviendo un poco al aprecio por lo hecho por la mano humana. El proceso de la serigrafía sigue siendo fundamental», matizaba el alemán. A Málaga le queda todavía un mes para disfrutar de esa evolución del trabajo de Walter expuesto en Gravura.

Carmelo Trenado y Antonio Carvajal, cara a cara frente a 'Ella'

Para coleccionistas. Una serie limitada serigrafiada por Christian Walter plasma la colaboración entre pintor y poeta en un producto excepcional

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ



Cuando el artista plástico y ahora escritor Carmelo Trenado (Murcia, 1949) llegó a Granada en los primeros años 80, hace cuatro décadas, se cruzó rápidamente con Antonio Carvajal, el poeta Premio Nacional de Poesía, y una de las voces claves del verso español en el último medio siglo. Durante estos años, han coincidido sobre las páginas de catálogos de exposiciones del primero ilustradas con letras del segundo. Pero había ganas de ir más allá. Unas ganas que han cristalizado en 'Ella' el primer proyecto en el que ambos han conectado más allá del papel, ya que Trenado da el salto del pincel a la pluma para confeccionar un relato que Carvajal introduce con un poema destinado a formar parte de cualquier antología que sobre su obra aparezca.

«La nocturna piedad borró con mano / de añiles los magentas. En los labios / de los cándidos liliros perfilaba / playas la sangre / inquieta, y en los ojos, nunca lirios / si de pasión oscuros, se encendía / -breve como semilla de un deseo / nuncia- la estrella». Así comien-

za el poema de Carvajal que abre el volumen. Una obra con dos corporeidades: una, la popular, un libro en formato de bolsillo que ha editado Entorno Gráfico y que se puede encontrar en todas las librerías. Otra, la más elaborada, un excepcional trabajo para coleccionistas con una tirada muy limitada -50 ejemplares numerados y firmados por ambos autores-, y donde se incluyen ocho serigrafías originales de Trenado, estampadas por el internacionalmente galardonado Christian M. Walter, uno de los mejores profesionales de Europa.

Para Trenado, este libro ha significado descubrir y descubrirse, y al mismo tiempo, como él mismo afirma, «construir una parte de mí que estaba en estructura». Porque puede parecer que cuando el tiempo pasa, todo está hecho, todo está vivido. «Somos seres en continua construcción, con capacidad para variar. Mi propio periplo como profesor, que comenzó en Elche, y siguió por Alicante, Lugo, Almería y Granada en Secundaria, y de ahí a la Facultad de Bellas Artes, me ha marcado profundamente, tan-



Trenado y Carvajal, en uno de sus encuentros. c. r.

to en lo geográfico como en los afectos».

Su primera exposición data de nada menos que 55 años atrás, y tuvo lugar en su Murcia natal. Como profesor, se jubiló tras 40 años de servicio. Para Trenado, la enseñanza ha sido un lujo, como también lo ha sido tener la posibilidad de dibujar una mujer -un ser humano, más bien- completamente distinto, que se enfrenta a sus propias contradicciones. De la lectura de 'Ella' se desprende, además, que no hay un solo ser protagonista. «En un momento determinado, incluso pongo en boca del narrador una frase que sugiere la presencia de más de un ser, un cierto desdoblamiento, una otredad, que llama la atención sobre tantas ellas y tantos



Exterior de la carpeta que contiene el trabajo de Trenado y Carvajal. c. r.

ellos que podemos cruzarnos en cualquier calle».

Trenado admira, en ese ser que dibuja, «el don de la oportunidad, que se traduce en una capacidad para, con una palabra, elevar o hacer descender el alma en el momento justo, algo que no está al alcance de todos los mortales. Puede incluso no ser una palabra, puede ser un gesto o una mirada».

Para un autor literario casi novel, como es el caso de Trenado, la tentación del 'pentimento' siempre está ahí. «Hay párrafos que me dan incluso rabia, porque son reivindicaciones de deseos propios, pienso que he expuesto carencias y déficit al público escrutinio, delaciones de nuestra alma. Al igual que me ocurre con mis cuadros, de los cuales me cuesta mucho desprenderme porque recuerdo incluso la temperatura que hacía cuando los pinté, me está ocurriendo con 'Ella', asegura. Animado por el resultado, presentará su próximo libro en la Feria del Libro, un relato con prólogo del poeta Dionisio Pérez Venegas.

El poeta Antonio Carvajal quedó muy impactado cuando leyó las galeradas de 'Ella'. «Carmelo tiene un bagaje cultural muy rico, primero por su casa, ya que su padre fue un maestro represaliado, y ese perfil profesional incluye un compromiso social muy rico. Para mí es el ejemplo perfecto de profesor que ha trabajado en un instituto para instruir, no para educar, porque se educa en la casa. Si los padres hacen dejación de la educación, como ocurre ahora, el resultado salta a la vista».

Carvajal ha apreciado en su trabajo el dominio de su arte, «porque la falta de dominio en la tarea convierte al resultado de esta en efímero, sin profundidad ni futuro». Por ello, destaca que su colaboración surge de una admiración por la capacidad de creación de Trenado, y de su capacidad para transmitir valores sin caer en la anécdota. «Recuerdo de su capacidad para transmitir dolor, pero también esperanza y deseo de trascendencia, en una obra que realizó tras el súbito fallecimiento de un compañero de clase de su hijo», dice.

Según Carvajal, «la entrega vital que a la luz de la lectura de 'Ella' se supone en Trenado, está muy presente en el resultado final de su obra. Por ello, colaborar con él ha sido no solo un placer, sino un privilegio».