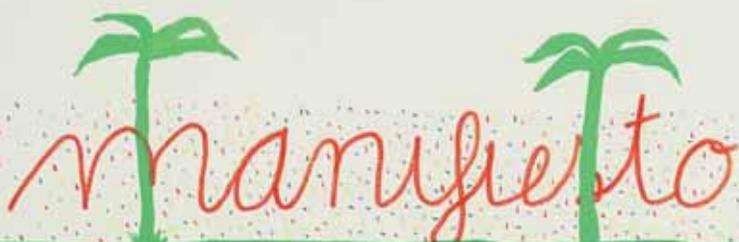


LA AVENTURA DEL  
**EQUIPO MÚLTIPLE**

Y LA VANGUARDIA SEVILLANA  
DE SU ÉPOCA  
[ 1969 - 1972 ]



manifiesto





LA AVENTURA DEL  
**EQUIPO MÚLTIPLE**  
Y LA VANGUARDIA SEVILLANA  
DE SU ÉPOCA  
[ 1969 - 1972 ]

## **INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE SEVILLA**

*Alcalde de Sevilla*  
Juan Espadas

*Concejal de Hábitat Urbano, Cultura  
y Turismo*  
Antonio Muñoz

*Directora General de Cultura*  
Isabel Ojeda

*Gerente*  
Victoria Bravo

*Directora de Programación Cultural*  
Getsemaní San Marcos

*Directora de Espacios y Equipamientos  
Culturales*  
Amapola López

## **PROGRAMA ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS**

*Coordinación General*  
María Genis

*Producción técnica*  
WWB S.C.A.  
Carmen Hinojosa / Misael Rodríguez  
Olivia Rodríguez

Nuestro especial agradecimiento a Eva Rivas y Juan Manuel Bonet, y también a la Fundación Olontia, a la Galería Rafael Ortiz, y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Diseño de vitrinas: Manel Franco Taboada.

© De los textos, sus autores; y Carlos Alcolea, Manuel Barbadillo, Gerardo Delgado, Luis Gordillo, José Guerrero, Carmen Laffón, Guillermo Pérez Villalta, Juan Romero, Manuel Salinas, Jordi Teixidor, e Ignacio Tovar, VEGAP, Sevilla, 2019.

ISBN: 978-84-9102-087-5

Depósito Legal: SE-2176-2019

Impreso en España / *Printed in Spain*

## **CATÁLOGO**

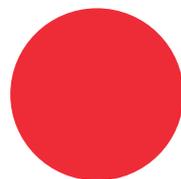
© Fotografías: Luis Jurado, Moisés Fernández Acosta,  
Claudio del Campo y Archivo Equipo Múltiple

© Textos: Quico Rivas, Juan Manuel Bonet  
y Pablo Sycet Torres

Maquetación: Aurelio Sol  
Diseño Gráfico: Pentimento

Coordinación: Rosalía Benítez  
Supervisión de textos: Rosalía Ortiz

Impresión: Coria Gráfica



# *n d i c e*

El Equipo Múltiple y Sevilla.....	7
La Aventura del Equipo Múltiple	
<i>Historia de una carpeta.</i> Quico Rivas .....	11
Selección de <i>El correo de las artes.</i> Juan de Hix y Francisco Jordán .....	26
<i>Tal como éramos.</i> Juan Manuel Bonet .....	31
Galería de imágenes del Equipo Múltiple.....	41
<i>El Equipo Múltiple y la vanguardia sevillana de su época.</i> Pablo Sycet Torres ....	71
Galería de imágenes de la vanguardia sevillana .....	76



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1971.  
Técnica mixta sobre papel.  
70 x 50 cm

## EL EQUIPO MÚLTIPLE Y SEVILLA

Con motivo del cincuenta aniversario de la creación del Equipo Múltiple por parte de Juan Manuel Bonet y Quico Rivas en la Sevilla de finales de los años 60, el Espacio Santa Clara acoge la exposición coral ‘La aventura del Equipo Múltiple y la vanguardia sevillana de su época (1969-1972)’.

El Equipo Múltiple, constituido por Bonet y Rivas cuando apenas habían cumplido 16 años y pese a la brevedad de su travesía –desde 1969 hasta 1972–, consiguió dejar huella en el ámbito artístico de la ciudad que, por entonces, se encontraba anclado en lo académico.

Con tal motivo parecía oportuno aprovechar la ocasión para mostrar la obra artística y documental que nos ilustra sobre la amplia y frenética actividad que ambos llevaron a cabo, haciendo necesaria también una revisión del momento artístico en la que surgió y se desarrolló, junto con la de otros artistas de la vanguardia sevillana de la época, que impulsaron y pelearon por llevar a la ciudad de Sevilla a un panorama artístico más coherente y cercano a los tiempos que se vivían y ayudaron a desanclar a la ciudad de tiempos pasados.

Para finalizar, solo me resta felicitarlos por tener la posibilidad de poder exhibir esta muestra y participar de esta efeméride.

Antonio Muñoz Martínez  
*Concejal de Hábitat Urbano, Cultura y Turismo*

EQUIPO

LA AVENTURA DEL

# MÚLTIPLE

SEGÚN EL RELATO DE QUICO RIVAS Y JUAN MANUEL BONET



EQUIPO MÚLTIPLE

*Paisaje*, 1972

Técnica mixta sobre cartulina.

68 x 49 cm

## HISTORIA DE UNA CARPETA

[El Equipo Múltiple revisitado, en 2001, a la vuelta de treinta años]

### I. Un destino de papel.

Al principio fue una carpeta azul. Una de esas carpetas de cartón, normales y corrientes, que se cierran con una goma elástica. Escribimos en el membrete: EQUIPO MÚLTIPLE, y en ella empezamos a almacenar bocetos, proyectos, ideas, dibujos, textos, poemas, recortes... Diariamente, a ratos muertos entre clase y clase, o al finalizar la jornada escolar, trabajábamos un rato con ella delante y, cada día, a uno de los dos le correspondía el honor de llevársela a su casa.

La pasión por las carpetas me la había contagiado Juan Manuel (J.M. en adelante) que, a su vez, la había heredado de su padre. J.M. ya disponía de una considerable biblioteca personal, que tendía naturalmente a especializarse en arte y en literatura moderna, y crecía a buen ritmo como apéndice de la impresionante biblioteca paterna, en la casa familiar de la avenida Reina Mercedes, frente a la Escuela de Arquitectura. Los papeles, los prospectos, los catálogos, las revistas eran tan apreciados como los propios libros. J.M. era bilingüe de nacimiento, de hecho nació en París, mientras su padre, el historiador del arte Antonio Bonet Correa, preparaba su tesis con Pierre Francastel. Casi todas las vacaciones las pasaban en París o Perpiñán, de donde es originaria su familia materna, y regresaban con las maletas bien repletas de novedades.

J.M. incubaba ya todos los síntomas y obsesiones propias del bibliófilo y bibliómano que ha llegado a ser con los años. Sin llegar a sus extremos, yo también sentía una precoz pasión por los libros y una desmedida afición a la lectura que mi padre me había inculcado desde muy temprana edad. Este fue, sin duda, uno de los terrenos sobre los que prosperó el entendimiento y la amistad entre nosotros dos. Yo siempre había presumido de la biblioteca de mi viejo, bastante surtida en filosofía y en clásicos grecolatinos, pero el día que accedí por primera vez a la casa de los Bonet sufrí casi un *shock*. Nunca había visto una biblioteca privada de tal envergadura, especializada para colmo en buena parte de los temas que más me interesaban en esta vida. Pero no tardé mucho en comprender que lo realmente importante de aquella casa-biblioteca no era su volumen, sino cómo estaba vivida. Hasta entonces yo compartía ese lugar común según el cual el bibliómano es un ser solitario, un misántropo. Desde entonces soy consciente de que una gran biblioteca no tiene porqué ser una barricada frente al mundo, sino una de las mejores maneras de hacerlo más habitable y confortable.

Recuerdo bien la pequeña habitación de J.M.: la cama era apenas un islote asediado entre estanterías atestadas de libros y montañas de papel en precario equilibrio. Todos los días el cartero traía un buen surtido de catálogos, revistas y periódicos de

medio mundo, dirigidos al padre pero utilizados -cuando no incautados- por el hijo con absoluta prodigalidad. Los ejemplares de *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Dialógo*, o *Destino* alternaban con las publicaciones especializadas de arte y arquitectura, los catálogos de galerías y museos, las novedades editoriales. No nos daba tiempo para asimilar y digerir tantas novedades. Si me extendo sobre esto es debido a que, durante aquellos años, la casa de los Bonet fue mi segundo hogar. Siempre tuve la sensación de que con tanta información a nuestro alcance jugábamos con cierta ventaja. Legítima sin duda, pero ventaja a fin de cuentas.

Ni J.M. ni yo, creo, poseíamos lo que se entiende por una vocación artística, pero sí ciertas inquietudes, apenas esbozadas, y en ese entorno propicio fue tomando cuerpo la idea de fundar un “equipo” con el fin de canalizarlas. La historia de las vanguardias del siglo XX y su estela de movimientos, ismos, escuelas, agrupaciones, familias y cuadrillas era una de las materias en cuyo estudio nos habíamos volcado con mayor ardor. Como precoces marxistas en barbecho, la idea del trabajo colectivo nos atraía, se nos antojaba una alternativa dialéctica frente a la clásica figura del artista individual, demasiado burguesa y elitista para dos jóvenes radicales como nosotros. Los ejemplos del Equipo 57 y del Equipo Crónica nos resultaban muy cercanos, y de alguna manera fueron nuestro modelo.

Con la perspectiva de los años, resulta evidente que nuestra pasión por el papel impreso era mayor que nuestra pasión por la pintura. Estábamos condenados al papel, predestinados al libro: a leerlos, coleccionarlos, editarlos, escribirlos incluso. Nuestro destino pasaba por la escritura. Y por la crítica de la pintura antes que por la pintura misma. Pero entonces no lo teníamos tan claro. Nos proponíamos cultivar ambas con igual intensidad. No por casualidad el soporte de casi toda la obra del Equipo Múltiple fue el papel. Nos sentíamos cómodos dibujando y haciendo *collage*, manejando el lápiz, el *rotring*, las tijeras y los rotuladores, pero cuando llegó la hora de plantearse el salto a materiales y formatos más pictóricos, al lienzo, los pinceles, los colores al óleo, los barnices y el aguarrás, nos quedamos plantados, como esos ciclistas que sufren una “pájara” al comienzo del primer puerto de montaña. Y abandonamos. Nuestro metabolismo no se avenía bien con la peculiar cocina de la pintura. Y esa fue, en el fondo, la verdadera causa de la disolución del Equipo Múltiple, y la coartada, el traslado a Madrid de la familia Bonet en 1972. Posteriormente yo he continuado dibujando y haciendo *collages*, pero soy consciente de que se trata de una actividad complementaria, un *hobby* estimulante y terapéutico, de ahí que no dude en considerarme un pintor dominguero.

## II. *A folder in progress.*

El Equipo Múltiple quedó constituido formalmente en marzo de 1969. Ambos dos somos de la quinta del 53, teníamos, pues, 16 añitos. ¿Por qué elegimos el nombre “múltiple” si éramos tan sólo dos los miembros del equipo? La palabra “múltiple”, es evidente, no se refería al número de miembros sino a los “múltiples” frentes que teníamos la intención de abordar. Incluso la pintura, nuestra actividad central, la

encarábamos con una actitud muy ecléctica, desde una óptica pluriestilística. Intuitivamente nos estábamos adelantando al eclecticismo postmoderno que vendría después. *La obra abierta* de Umberto Eco y *Contra la interpretación* de Susan Sontag fueron dos de los libros que nos dejaron más huella.

La historia de las vanguardias se nos ofrecía como un repertorio de recetas y soluciones en el que podíamos movernos con absoluta libertad, espigando de aquí y de allí a nuestro antojo. No dábamos ningún camino por clausurado. Empezamos a trabajar en varias direcciones simultáneas, a combinar elementos de procedencia dispar, contradictoria a veces. Nuestras influencias eran muchas y variadas. Igual planeábamos experimentos ópticos y cinéticos que obras figurativas de contenido social. Un día hacíamos *collages* con influencia de Gerardo Rueda y otro, dibujos minimalistas “*after*” Bonfanti. Todo cabía en nuestra precoz batidora, es decir, en la carpeta azul: la ironía conceptual de Arakawa y la pulcra elegancia de Lucio del Pezzo. El refinamiento visual y el compromiso social. La herencia constructivista y la provocación dadaísta. El cartelismo político y la caligrafía automática.

Junto a la pintura, nuestro repertorio de intereses no era menos amplio. Entre ellos, la poesía concreta y visual, de la que tuvimos una muestra muy temprana en la exposición de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana que Fernando Carbonell organizó en el Colegio Mayor Hernando Colón, vecino a nuestro instituto. Una agrupación en la que participaban Ignacio Gómez de Liaño, Fernando Millán, Herminio Molero, Manolo Quejido (al que conocimos entonces), Lugán... La visión de Lily Greeham declamando a voz en grito sus poemas fonéticos fue, seguramente, la primera imagen de la vanguardia en acción que se me grabó en la memoria. Recuerdo también que el primer artista al que le escribimos una carta pidiéndole información sobre su trabajo fue a Juan Hidalgo. El abultado sobre que recibimos a vuelta de correos, lleno de vistosos folletos, panfletos, octavillas, tarjetas y comunicados de todos los colores firmados por ZAJ nos causó una profunda impresión y aún lo conservo como un tesoro.

Llegamos a redactar un principio de manifiesto titulado “HACIA UNA POESÍA CINÉTICA”, que iba a ser nuestra aportación al género: “La poesía visual fija -proclamábamos- es el equivalente al arte op en pintura. Soto, Le Parc, Schoffler, entre otros, hicieron posible el paso de la fase óptica a la fase cinética de la pintura. Para ello no dudaron en introducir la luz y el movimiento real en la pintura. Ahora nos toca a nosotros dar ese paso, avanzar HACIA UNA POESÍA CINÉTICA”. Técnicamente el asunto no estaba demasiado claro, creo recordar que iba de imágenes en movimiento proyectadas con un proyector de diapositivas giratorio. La intención, dicen, es lo que cuenta y la nuestra, tan candorosa, no era mala: “POESÍA CINÉTICA = POESÍA CONCRETA Y VISUAL + FORMAS EN EL ESPACIO / ACOPLADAS AL TEXTO VISUAL / ILUMINADO EL TODO CON UN FOCO / AÑADIENDO A VECES MÚSICA CONCRETA / LAS FORMAS Y LA POESÍA SE INTEGRAN EN UNA ESCULTURA PINTADA. Equipo Múltiple. Sevilla, junio de 1970”.

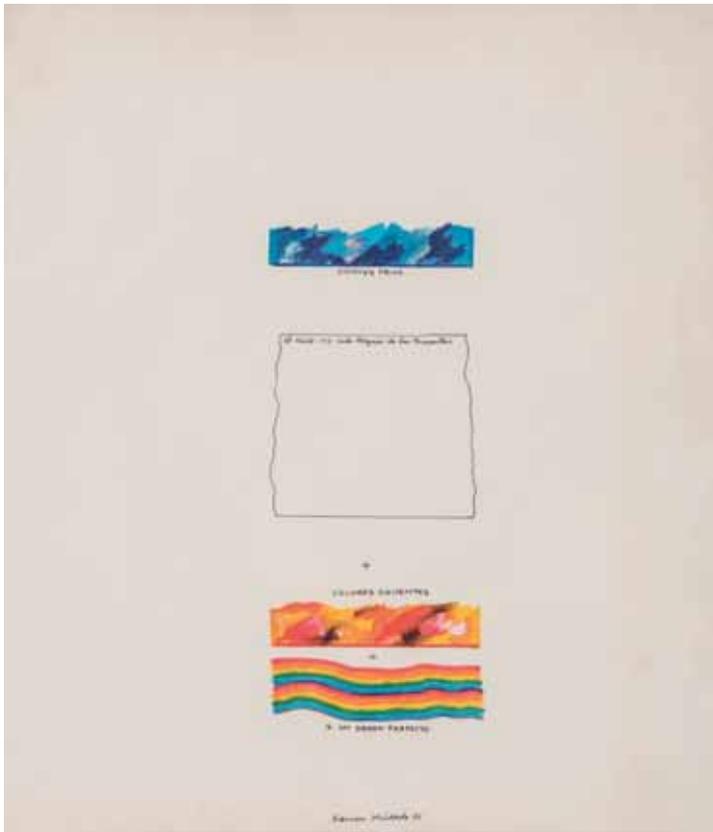
En honor a la verdad, debo reconocer que la capacidad de realización práctica del Equipo Múltiple nunca estuvo a la altura de sus ambiciosos proyectos y sueños. La disponibilidad y los medios de dos estudiantes de bachillerato era escasa, sin hablar de nuestra falta de experiencia. Lo cierto es que durante los primeros seis meses, toda nuestra producción seguía cabiendo en aquella primera carpeta azul que diariamente cambiaba de manos. Pero aquella carpeta no era un simple depósito, era una incubadora de ideas y un semillero de obras futuras. No era un simple archivo, era nuestro lugar de trabajo, nuestro estudio. “*A folder in progress*” en el más alto sentido de la expresión. Aquella primera carpeta sobrevivió durante tres décadas, poco más o menos como estaba el día que empezamos a pintar un poco más en serio. De ella extraímos todo lo que pudimos aprovechar con posteridad, pero un inventario rápido del “resto” puede servir para ilustrar nuestro pequeño gran mundo durante aquel largo curso del 69. A saber: un cuaderno anillado con apuntes a lápiz realizado por J.M. durante un viaje a Mojácar y Garrucha: “Primeros trabajos sobre el constructivismo y lo popular”. Unos múltiples de cuadrados y rombos “a la manera de” Vasarely, realizados en papel *couché* amarillo y azul. Varios *collages* geométricos en papel de seda. Varios experimentos o “rayogramas” sobre papel fotográfico en la línea de Moholy-Nagy y Man Ray. Un proyecto de escultura: “Armonía con paralelepípedos en rojo y negro”. Un proyecto de escultura habitable. Bocetos de “figuras imposibles” a la manera de Yturralde. Poemas visuales. Poemas cinéticos. Un boceto de *poster* psicodélico con la efigie de Hegel. Algunos *collages* de pequeño formato. Un “estudio de caracteres de personajes” a partir de dibujos infantiles. Unos dibujos a cera de muchedumbres manifestándose con pancartas que dicen: “¡Existimos!” y “Arte popular”. Bocetos a lápiz “*after*” Palazuelo. Instrucciones para montar un taller de serigrafía tomadas del Taller Popular que funcionó en París en mayo del 68. Una microencuesta sociocultural -la primera de varias previstas- a un muestrario de 21 alumnos sobre sus hábitos y gustos de lectura. Una prueba de aguafuerte realizada en el taller de Bonifacio en Cuenca. Dos bocetos de manifiestos, el de la poesía cinética ya mencionado y otro titulado: “Por qué teorías cuando se es pintor”. El “Documento de arte contemporáneo” número uno. La maqueta del número uno de “I.F.H.”, la revista del instituto.

### III. Investigación, agitación y pedagogía.

El de la creación era tan sólo uno de los frentes operativos del Equipo Múltiple, puede que el principal pero en ningún caso el único. Dicho así suena bastante pedante, pero es que éramos bastante pendantuelos y estos asuntos nos los tomábamos muy en serio.

El segundo frente sería el de investigación. De entonces, por ejemplo, datan nuestro interés por el movimiento ultraísta y los primeros esbozos de trabajos sobre el mismo.

El tercer frente incluía la agitación y la pedagogía. En cuanto a la crítica de arte, que empezamos a cultivar sistemáticamente muy pronto, a fines del 69, y a la que dedico



EQUIPO MÚLTIPLE  
*A un orden perfecto*, 1971  
Técnica mixta sobre papel.  
36,5 x 31 cm

un capítulo aparte, la concebíamos como una combinación de estos dos elementos. Conviene no olvidar que en 1970 vivíamos en una dictadura, y hasta qué punto nuestras vidas estaban mediatizadas por la represión y la censura. En otro orden de cosas, la escena artística sevillana era raquítica y nada estimulante. La única galería que había funcionado durante los años 60, La Pasarela, acababa de cerrar. Todo estaba por hacer. Proyectamos editar los “Documentos del Arte Contemporáneo”. El número uno fue el “Manifiesto amarillo” de Víctor Vasarely, traducido por J.M. Hicimos una edición de 10 ejemplares mecanografiados en papel de calco y la distribuimos entre una serie de personas muy elegidas. Prácticamente todo el mundo del arte sevillano. El siguiente documento iba a ser el “Manifiesto blanco” de Fontana y el tercero, creo, un texto de Asger Johns. Debido, quizás, a que entonces nos considerábamos fundamentalmente artistas, salvo contadas excepciones, los textos escritos por artistas, correspondencias y diarios incluidos, siempre nos resultaron mas atractivos que los textos de estudiosos, teóricos y críticos.

Episódica fue también nuestra experiencia radiofónica. La invitación nos llegó a través de las Comisiones Obreras Juveniles que habían logrado infiltrarse en la

programación de Radio Vida, la emisora de los jesuitas. Nos ofrecieron un espacio para un miniprograma de carácter cultural y tono didáctico. Decidimos hacerlo sobre música contemporánea. El primero -y último- lo dedicamos a la música concreta. Escribimos una breve introducción que todo el mundo pudiera entender. Para ilustrarla elegimos la “sinfonía para puerta y martillo” -o algo así- de Pierre Henry. Se lo entregamos a un locutor con aspecto de vendedor de El Corte Inglés. El locutor, que no tenía ni idea de qué iba la vaina, leyó la introducción y a continuación pinchó el disco por el corte que le habíamos indicado. Los altavoces empezaron a difundir una sucesión de ruidos extraños. El locutor pidió perdón y cambió de corte. Nueva sucesión de cacofonías acústicas a través de las ondas. Segunda petición de perdón, esta vez definitiva. Con cara de póker el locutor nos devolvió el disco y, señalando la puerta, dijo que no se nos ocurriera volver por allí.

Esta vis pedagógica propició, de alguna manera, la precocísima carrera como conferenciante de J.M. Su conferencia sobre “las últimas tendencias del arte de hoy”, ilustrada con diapositivas que yo me encargaba de pasar, tuvo notable acogida las varias ocasiones que la pronunció, la primera en un hotel de Huelva. El público, doy fe, escuchaba al conferenciante en estado de estupefacción. El vertiginoso bombardeo de nombres, movimientos e imágenes raras al que les sometía J.M., combinado con la visión de aquella jovencísima enciclopedia parlante, provocaba en los asistentes un estado como de trance hipnótico. La tarjeta de invitación del Colegio Mayor Hernando Colón, debajo del nombre del conferenciante, especificaba entre paréntesis: “Alumno de Sexto Curso de Bachillerato”. Nunca supe si para curarse o a modo de reclamo.

#### IV. El Instituto Fernando de Herrera.

El instituto donde estudiábamos los últimos cursos del bachillerato era el territorio natural para nuestra labor de agitación cultural. En sus aulas nos habíamos conocido y en su patio tuvieron lugar muchas de las primeras sesiones de trabajo del Equipo Múltiple. Inaugurado apenas uno o dos años antes, el Instituto Fernando de Herrera está en el paseo de las Palmeras, a mitad de camino del estadio del Betis y el barrio de Heliópolis por un lado, y de los jardines de Murillo y el parque de María Luisa por el otro. Un edificio feo en un marco incomparable. Era una institución relativamente liberal para lo que se estilaba en aquellos días. El director se apellidaba Sánchez Vázquez, no recuerdo su nombre de pila, y vivía acongojado ante la posibilidad de que se supiera que su hermano, Adolfo Sánchez Vázquez, era un conocido filósofo marxista exiliado en México, miembro del Comité Central del Partido Comunista.

De algunos profesores conservamos un buen recuerdo. De Rogelio Díaz, profesor de literatura, igual que Carmen Romero, casada con un joven abogado laboralista llamado Felipe González. O del padre Marín, profesor de religión, un curita joven, simpático, liberal y algo mochales que se atrevía a dar sobresaliente a un ateo militante como yo. Se interesó mucho por nuestra aventura pictórica hasta el punto de convertirse en uno de los primeros coleccionistas del Equipo Múltiple, pues no

tuvimos más remedio que obsequiarle nuestra primera “gran obra”, un atrevido cuadro matérico de buen formato realizada con materiales de desecho que rescatamos de un vertedero que había detrás de la casa de mis padres. Una aberración espeluznante, putrefacta y hedionda que el buen hombre colgó con mucho orgullo en el sitio de honor del saloncito de su pequeño piso, en el barrio de Bami. Terminó colgando los hábitos y casándose. Confío en que su mujer le impusiera como condición para el matrimonio renovar la decoración del piso.

Luis Núñez Cubero, profesor de filosofía, fue el que más se implicó en las actividades culturales de los estudiantes. Fundó y dirigió el grupo de teatro del instituto en el que participábamos en calidad de escenógrafos. Nuestros bocetos para *La Muralla China*, de Max Frisch, que nunca llegó a estrenarse, también estaban en la carpeta azul. A mí me hizo dar una conferencia sobre Bertolt Brecht en el salón de actos. Aunque la preparé a conciencia sólo sirvió para convencerme de mis nulas cualidades oratorias. Menos mal que tan sólo asistió media docena de alumnos. Y entre ellos, sentado en primera fila junto al profesor Núñez Cubero, luciendo una luenga barba hasta el ombligo, envuelto en una *trenka* ridícula, mirándome fijamente desde el fondo de unas gruesas gafas de culo de vaso, un tal Alfonso Guerra que por entonces dirigía un grupo de teatro independiente, como se decía entonces, llamado Esperpento. Fue el único que me felicitó, y en ese mismo momento acabó nuestra carrera en el teatro.

Más larga y brillante fue nuestra carrera como agitadores de masas, cuyo brillante debut fue la campaña contra el jefe de estudios, un profesor de latín con cara de ogro de cuyo nombre prefiero no acordarme. Un neurótico peligroso obsesionado por los reglamentos y por cazar a los miembros de la UDEEM (Unión Democrática de Estudiantes de Enseñanza Media) que le decorábamos los lavabos y pasillos con pegatinas subversivas y consignas de este jaez: “Por una enseñanza pública, laica, mixta y gratuita”, “No a las tres marías”, “*Yanquis go home*”. Convenientemente azuzada por su vanguardia consciente, la tensión entre los estudiantes y el jefe de estudios fue en aumento a lo largo del curso hasta que un día estalló. Una mañana, después del recreo, la gran mayoría de los alumnos se negó a entrar a clase. El heroico plante se prolongó durante una hora, hasta que el director se avino a recibir a una delegación de alumnos. La negociación fue dura y enconada. Aunque no se consiguió su dimisión fulminante, sí arrancamos la promesa de que el ogro no sería renovado en el cargo de jefe de estudios. Y el compromiso de un mayor apoyo a las actividades culturales de los estudiantes, entre ellas permiso para realizar un periódico mural y otro ciclostilado. Aquella acción quedó grabada con letras de oro en los anales de la lucha antifranquista sevillana como “la primera huelga” en la enseñanza media, y el instituto Fernando de Herrera fue reconocido como su vanguardia más combativa. En la carpeta azul se conserva el original de “I.F.H.” nº1, la maqueta de la revista del instituto que nunca llegó a publicarse a causa de la censura. Tampoco es que fuera gran cosa. Lo mejor, las discusiones en el consejo de redacción dividido en dos facciones: los defensores de la “torre de marfil” y los que defendíamos la “torre de Tatlin”, y pensábamos, con Maiakovsky, que “no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria”.

## V. La conexión conquense.

La casa de los Bonet en Sevilla era un lugar de encuentro de artistas, escritores, arquitectos, catedráticos, historiadores, tanto locales como de paso por la ciudad. Lo más parecido a un salón literario a la vieja usanza eficazmente atendido por Monique, la madre de J.M., una verdadera maestra en el arte de recibir. A Juan Manuel, como primogénito de la familia en edad de merecer, y a mí, por ser su amigo más constante, nos admitía en aquellas reuniones que nos resultaban altamente estimulantes e instructivas. En el salón de los Bonet conocimos y entablamos relaciones con toda clase de personas relacionadas con el mundo del arte y la cultura, y de un amplio espectro ideológico y generacional. Y entre los pintores, desde los ya consagrados, como Carmen Laffón o Paco Cortijo, hasta los jóvenes como Gerardo Delgado, Pepe Soto o José Ramón Sierra, que pertenecían a la generación inmediatamente anterior a la nuestra y, de alguna manera, eran nuestro punto de referencia.

Uno de los pintores que conocimos en el salón de los Bonet fue el hispanofilipino Fernando Zóbel, que jugó un papel importante en nuestra formación. Casualmente descubrí que teníamos una lejana relación de parentesco con él, a través de mi tía filipina Ana María Pan. Zóbel pasaba largas temporadas en Sevilla, en su casa de la



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Paysage école américaine, 1923, Collection Smith, New York, 1970.*  
Técnica mixta sobre cartulina.  
15,5 x 22,1 cm

calle Conde de Ibarra, y más tarde en la de la plaza de Pilatos. Era rico, muy culto y extremadamente generoso. Disfrutaba dando consejos y ayudando a jóvenes como nosotros, que bien lo necesitábamos. No era nada sectario, poseía un gusto muy refinado y un ojo infalible para ver y apreciar la pintura. Su pasión por la buena pintura era contagiosa, y aunque nuestros gustos respectivos casi nunca coincidieran, su criterio siempre estaba bien fundamentado. Ha sido una de las personas de las que más he aprendido a ver un cuadro. Sus lecciones magistrales sobre pintura china -poseía una colección excelente-, o sobre expresionismo abstracto americano -una de sus especialidades-, resultaban inolvidables.

El apoyo de Zóbel no se limitaba a los buenos consejos. Fue uno de los primeros y más constantes coleccionistas del Equipo Múltiple. Cualquier pintor estará de acuerdo conmigo en la sensación irreplicable que se siente al vender las primeras obras, sobre todo si el comprador es una persona de categoría. Y una prueba irrefutable de categoría es tener chófer. El de Zóbel se llamaba Felipe, y muchas veces lo puso a nuestra disposición para traernos y llevarnos a Cuenca, donde pocos años antes había fundado el Museo Español de Arte Abstracto de las Casas Colgadas, por aquel entonces algo así como la meca del arte moderno en España.

J.M. fue el primero en visitar Cuenca, en el verano del 69. Volvió encantado, y con una tarjeta impresa que acreditaba su participación en una exposición colectiva de jóvenes pintores en la Sala Honda. Aunque era su nombre el que figuraba en la tarjeta y al pie de los dibujos, tras discutirlo decidimos considerar aquella exposición como la primera del currículum del Equipo Múltiple. A partir de ahí todas nuestras obras están firmadas como Equipo Múltiple, al margen de que las realizara uno u otro o estuvieran hechas en comandita. Generalmente él se encargaba de la rúbrica, pues tenía mejor caligrafía que yo.

Durante el verano del 70 viajamos los dos a Cuenca. Este viaje tenía algo de invitación oficial del Museo. Zóbel tenía esos detalles, sabía como hacerte sentir importante. Nuestra misión, se suponía, era empezar a organizar la biblioteca del Museo, así que nos pasamos varias semanas abriendo paquetes de libros y catálogos, ojeándolos y clasificándolos por temas y orden alfabético, en ningún caso fichándolos. Primero, Zóbel seleccionaba los que consideraba con categoría suficiente para la biblioteca del museo. Entre los descartados, podíamos quedarnos con todo lo que nos interesara, que no fue poco. Nos hicimos, pues, con un considerable botín, además de ampliar notablemente nuestra agenda de relaciones.

Cuenca atravesaba, quizás, por su mejor momento. El Museo de Arte Abstracto, hoy tan poco apreciado, se había convertido en un lugar de peregrinación para artistas y aficionados. La colonia de artistas era más numerosa que nunca. Conocimos a todos los artistas de la generación del cincuenta que habían abierto casa en la parte alta: Gustavo Torner, el único conquense, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Manolo Millares, Eusebio Sempere, José Guerrero, Bonifacio... Conocimos también a algunos artistas jóvenes, establecidos temporalmente, con los que nos sentíamos

más identificados por una simple cuestión de edad: Jorge Teixidor, Nacho Criado, Mitsuo Miura, Pancho Ortuño...

En fin, que regresamos a Sevilla con las maletas repletas, el ánimo entonado y con sendos medallones de bronce firmados por Julio López Hernández que nos acreditaban como conservadores honorarios del Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas de Cuenca, o eso creíamos al menos. Aclararé, de paso, que aunque soy natural de Cádiz, debido a un accidente biográfico me echaron al mundo en Cuenca, y dado que J.M. nació en París, el currículum del Equipo Múltiple se iniciaba con un toque de predestinación geográfica muy *chic*.

## VI. La librería Montparnasse.

El año 1970 fue muy intenso en la vida del Equipo Múltiple. Hicimos nuestra primera exposición individual. Se celebró en los sótanos de la librería Montparnasse, que todavía dirige André en la calle Don Remondo, una librería que, años después, frecuentaría Guy Debord durante su alcoholizado periplo sevillano, según ha documentado Pedro G. Romero. Expusimos una colección de *collages* del mismo formato, para aprovechar los marcos que nos prestó Gerardo Delgado. Refinamiento visual, ironía conceptual, guiños culturalistas y gran economía de medios eran los ingredientes de estos trabajos.

En Gráficas del Sur, la imprenta de Joaquín Sáenz, que aún estaba en la calle San Eloy, imprimimos un pequeño catálogo muy artesanal pero con cierta gracia: una hoja rosa con nuestro brevísimo currículum envuelta en otra hoja azul de papel de seda, envueltas ambas en otra de papel cebolla. En la contraportada, dos citas, una de Giacometti y otra de John Berger, extraída de *A painter of our time*, bastante explicativa del talante un tanto minimalista: “Una página vacía de un cuaderno de apuntes es una página vacía y blanca. Haga en ella una marca y los bordes de la página no están ya sencillamente donde se cortó el papel, han llegado a ser los bordes de un microcosmos. Haga dos marcas en ella de una presión variable y la blancura cesa de ser blancura”.

Los preparativos de la exposición estuvieron rodeados de mucho suspense. El *vernissage* estaba anunciado para el día 5 de mayo a las ocho de la tarde, pero aquel uno de mayo la vanguardia estudiantil del Instituto Fernando de Herrera cayó en masa en una celada que le tendió la policía en la plaza del Altozano. La prensa del día 2 de mayo informaba, con evidente alarma, que de las diez detenciones realizadas en Sevilla por las Fuerzas de Orden Público durante lo que llamaban “los incidentes del primero de Mayo”, cinco eran estudiantes de enseñanza media, y cuatro de ellos alumnos del Instituto Fernando de Herrera. Las detenciones, según ABC, se produjeron cuando “los detenidos circulaban en actitud sospechosa por el puente de Triana. En el registro se les encontró numerosas piedras y paquetes de octavillas”.

Los grises me condujeron a la tercera planta de la Comisaría de la Gavidia y me entregaron a la Brigada Político-Social. En el exterior, J.M. recibió la noticias con la lógica preocupación. A cuatro días de la exposición, resultaba difícil decidir si resultaba más conveniente seguir adelante o suspenderla. Decidió seguir adelante. En cuanto a mí, cabía esperar que dada mi edad, aún no había cumplido los diecisiete, y mi extracción social, los “sociales” respetaran al menos mi integridad física. No la respetaron. Esos detalles debieron crísparles aún más pues, encabezados por el siniestro comisario Beltrán, me aplicaron un severo tratamiento de jarabe de palo hasta en el cielo de la boca durante los tres días que estuve en sus manos. A punto de expirar el plazo de 72 horas que puede durar el periodo de detención, fui conducido ante el juez del Tribunal de Orden Público que decidió mi ingreso en prisión. La mañana del día siguiente, día 5 de mayo, me pusieron en libertad provisional. Con el cuerpo magullado y la moral muy crecida, apenas tuve tiempo de darme una ducha rápida en casa, llamar a J.M. e ir corriendo a la librería Montparnasse a terminar de montar la exposición. El *vernissage* fue todo un éxito de público y ventas y yo pude sentirme, lo confieso, “héroe por un día”.

## VII. El Correo de las Artes.

Otro gran acontecimiento de aquel año 70 fue la aparición de El Correo de las Artes como suplemento semanal de El Correo de Andalucía. Fue una iniciativa que su director, José María Javierre, le propuso a Antonio Bonet. Bajo su dirección los redactores fijos fuimos J.M., Gerardo Delgado y yo. A causa de mis recientes percances policiales, se estimó prudente que no firmara con mi nombre, así que adopté el seudónimo de Francisco Jordán. En solidaridad conmigo, J.M. firmó como Juan de Hix.

El Correo de las Artes tenía dos páginas, generalmente las centrales del periódico, y se publicó puntualmente todos los sábados con cierto alarde tipográfico durante más de un año. Nos pagaban 1.000 pesetas por página que Antonio Bonet decidió repartir a partes iguales, es decir, 500 pesetas a cada uno que a mí se me antojaban como una pequeña fortuna, quizás porque era el primer dinerito que ganaba escribiendo.

Lo inaudito de aquella aventura fue la absoluta libertad de la que dispusimos. Mis dos primeras colaboraciones, lo recuerdo bien, fueron sobre dos pintores americanos, Thomas Eakins, y Barnet Newman. Ninguna concesión al localismo. Informábamos sobre lo que acontecía dentro y fuera de nuestras fronteras. Como críticos de arte en ciernes, aquel fue el mejor rodaje que hubiéramos podido soñar. Y una excelente carta de presentación que nos abrió las puertas de galerías y de estudios allí donde íbamos. Las navidades del 71, por ejemplo, las pasé en Madrid haciendo entrevistas para El Correo de las Artes: Antonio López García, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere... Esas mismas navidades J.M. las pasó en París. Con algunos “correos” como carta de presentación, fue a la redacción de *L'Art Vivant*, la revista que dirigía Jean Clair, y sobre la marcha le encargaron tres artículos sobre artistas españoles que se publicaron el mes de febrero en un número dedicado a España. Dos de los últimos números de El Correo de las

Artes fueron monográficos dedicados al *arte povera*, el *land-art* y el arte conceptual ilustrados con una foto de gran tamaño de los caballos de Kounellis pastando en la galería L'Attico de Roma.

La repercusión que tuvo en Sevilla El Correo de las Artes fue considerable. No sólo porque El Correo de Andalucía fuera entonces un periódico más leído e influyente que ahora. Ni por lo inusitado y novedoso de las mismas. Creo que, de alguna manera, influyó en muchas personas ajenas al medio artístico que luego fueron apoyos políticos o económicos importantes para el mismo. Muchos empresarios y políticos me han confesado que aquellas páginas fueron decisivas para motivar su interés. Tengo entendido que la obra cultural de la Caja de Ahorros de San Fernando tiene el proyecto de publicar una edición facsímil de El Correo de las Artes. No sería mala idea.

#### VIII. Una operación de comando.

Nuestra primera polémica sonada más allá del ámbito provincial se produjo en Barcelona, y salimos de ella bastante bien librados. Se desarrolló -permítanme la novelaría- como una auténtica operación de comando en campo enemigo: por sorpresa y con rapidez, hicimos pupa y obtuvimos publicidad. Esto fue lo que ocurrió: una mañana a principios de verano, J.M. apareció inflamado de esa santa indignación que a veces le embarga. La causa era un artículo de María Luisa Borrás aparecido en la revista *Destino* titulado “Antoni Tàpies o una nueva cultura”. La tesis de la Borrás, basada en una interpretación esquemática y poco afortunada del arte del siglo XX, era que la figura de Tàpies se había abierto paso entre las dos corrientes fundamentales del siglo, cuyos epígonos serían Duchamp y Mondrian, representaba “la negación definitiva de los valores artísticodecorativos de la cultura occidental” y, en consecuencia, el punto de arranque de “una nueva cultura”.

Decidimos responder y nos aplicamos a redactar una larga y prolija carta al director de tres o cuatro folios de extensión. Nuestra primera objeción era que “los cambios a nivel de lenguaje no se ven apoyados en nuevas bases económicas y sociales que les permitirían convertirse en cambios a nivel de civilización”. La segunda, que la obra de Tàpies era una consecuencia o conclusión natural de una de las tradiciones estéticas de la modernidad, en ningún caso un punto y aparte. En tercer lugar, argumentábamos, suponiendo que existiera esa nueva cultura de la que hablan pensadores como Roszak o Arbasino, -no se olvide que estábamos en plena resaca de la contracultura de los años sesenta-, “otros muchos artistas serían los que más tendrían que ver con ella”, y citábamos a Manzoni, Yves Klein, Robert Morris, Anselmo... La obra de Tàpies, sosteníamos, resultaba bastante tradicional si la comparábamos con las rayas de tiza en el desierto de Walter de Maria, los hoyos de Michael Heizer, las falsas perspectivas sobre el césped de Jan Dibbets, las flores cortadas de Richard Long, las tierras removidas de Oppenheim. En el colmo del atrevimiento, insinuábamos que era Tàpies el que se había apuntado recientemente al carro del *arte povera* y no al revés. “Tàpies -concluíamos- no necesita

tales justificaciones para ser considerado un gran artista. No es necesario hacer de él un profeta para que estimemos su obra”.

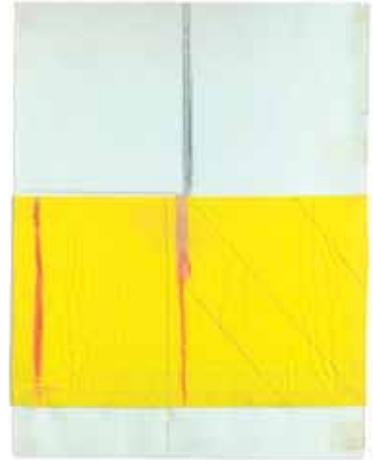
Facturamos la carta sin hacernos demasiadas ilusiones. Cuál no sería nuestro regocijo cuando a las dos semanas, el 14 de agosto, apareció publicada sin un corte. La escasez de material durante los veranos jugó, sin duda, a nuestro favor. Una semana más tarde, María Luisa Borrás -con la que mantengo una buena relación, quede claro-, nos contestó con una brevísima nota eludiendo toda discusión y acusándonos de “defensores del realismo social”. Basaba la acusación en el hecho de que dos de los artículos publicados por J.M. en *L'Art Vivant* trataran sobre el Equipo Crónica y sobre el realismo mágico (López García, Carmen Laffón...).

Cuando empezábamos a olvidarnos del asunto, el mismísimo Tàpies se dignó a bajar a la arena y terciar en la polémica. Su carta, larga y bien trabada, sacaba a relucir algunas contradicciones de la nuestra pero, sobre todo, llamaba la atención por su dureza. Nos tildaba de ignorantes, incoherentes y estrechos de miras. Nuestra manera de razonar le recordaba a la de “los Ministerios de la Cultura por no decir de la Gobernación de tantos países totalitarios como hay por el mundo”.

Quedamos en una posición, cuando menos, delicada. Dudábamos cómo salir del trance cuando, inesperadamente, recibimos el apoyo que nos hacía falta. Rafael Santos Torroella, uno de los críticos más influyentes y prestigiosos de la escena catalana, dedicó a nuestra “pequeña polémica estival” un largo artículo en las páginas de *El Noticiero Universal*. Con reflexiones tan sensatas como lúcidas ponía a todo quisque en su sitio, descargaba la artillería pesada sobre María Luisa Borrás, reprendía amistosamente a Tàpies por la hostilidad que nos había mostrado y nos trataba a nosotros con enorme generosidad. ¿Qué más podíamos pedir?

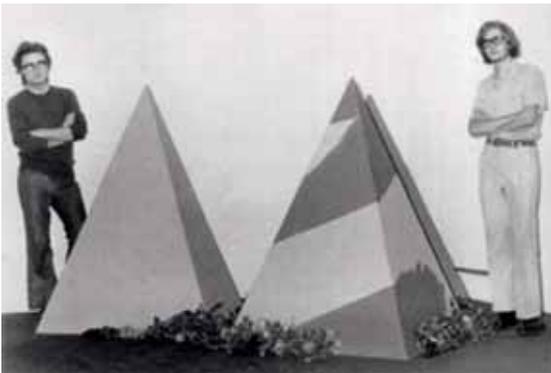
## IX. Dibujando a cuatro manos.

1970 fue un año ciertamente optimista. El Correo de las Artes, el Museo de Arte Contemporáneo y la galería Juana de Aizpuru contribuyeron lo suyo a estimular la vida artística de la ciudad. La galería Juana de Aizpuru, sobre todo, ocupó el hueco que había dejado La Pasarela pero, a diferencia de ella, no se limitó a exponer los artistas que le cedía Juana Mordó con artistas locales, además se empeñó en promocionar a estos fuera. Por primera vez unos cuantos artistas, entre ellos el Equipo Múltiple, pudimos alardear de “tener galería”, curioso vínculo que no puede faltar en la biografía de ningún artista que se precie. La temporada 1971-1972 fue, sin



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1969.  
Técnica mixta sobre papel.  
32,5 x 25,5 cm

duda, la más agitada y productiva en la historia del Equipo Múltiple. Nuestra dedicación a la pintura se intensificó notablemente, hasta el punto de cuajar en algo parecido a “un estilo propio”. Un estilo condicionado, de alguna manera, por los soportes y los materiales que empleábamos. El soporte preferido eran las cartulinas gruesas de 50 por 70 centímetros. Los materiales básicos eran el *rotring*, los lápices de colores, los rotuladores, las ceras, la acuarela y los abecedarios de *letraset*. Trabajábamos casi siempre en casa de mis padres, sobre la mesa del comedor o en la azotea. Dibujábamos a cuatro manos, sin un plan previo, improvisando sobre la marcha, a partir de una idea mínima o de un pequeño elemento, por ejemplo una nube, una pirámide, una mancha de color... a veces yo trabajaba por un lado y J.M. por el otro del mismo papel. Otras veces nos alternábamos, y no siempre nuestros propósitos corrían parejos, al contrario, competíamos por llevar el dibujo hacia nuestro propio terreno. J.M., por ejemplo, era más rápido, más gestual, tendía naturalmente hacia lo líquido. Yo, por el contrario, era más cuadrulado, más reflexivo, tendía a lo volumétrico y lo constructivo. Los mejores, supongo, son aquellos en los que la tensión, el pulso entre los dos nos sorprendía con soluciones inesperadas y extraños compromisos. El proceso era bastante divertido. Nos vacunábamos contra nuestras grandes limitaciones técnicas a fuerza de humor. Muchos de los dibujos de ese periodo están planteados como irónicas lecciones de pintura, juegos de estilo, lecciones, por ejemplo, para pintar bodegones o puestas de sol, breves cursos de pintura francesa, guiños casi privados a numerosos artistas, frases y anotaciones paradójicas. Ironía culturalista le llamábamos entonces a este juego. Manuel



Equipo Múltiple  
en la galería Juana Mordó de Madrid.

Olmedo, el crítico de ABC, escribió que contemplar la obra del Equipo Múltiple “es una tarea para cuya comprensión previa se necesitan explicaciones programáticas o una cultura previa”. El buen hombre exageraba. Sobre la marcha fuimos desarrollando una especie de vocabulario formal de elementos figurativos y abstractos perfectamente identificables que venían a ser la imagen de marca del Equipo Múltiple. Proyectamos obras tridimensionales sobre

madera: pirámides, nubes, matorrales, ríos, banderas... que nos cortaban en una carpintería de la Alameda. Elementos de un paisaje metafísico con tendencia a expandirse en forma de miríadas de nubecitas de colores que se fijaban al suelo, por las paredes, por las escaleras, más allá de la puerta de la galería.

X. La vuelta a España del 72.

Nos invitaban a participar en numerosas colectivas. “Sobre el Barroco” y “Homenaje a Marcel Duchamp” en la galería Juana de Aizpuru, pero también muestras o concursos en Barcelona, Santander, Milán... En la librería Montparnasse organizamos una colectiva, “Sobres”, que dió bastante juego. Padecíamos, a pequeña

escala, todos los problemas de intendencia e infraestructura propios de los artistas profesionales: fotografiar la obra, contestar cartas, adquirir materiales, archivar, almacenar... Estábamos, por así decirlo, entre dos aguas, con un pie en la profesión y el otro en el amateurismo. El impulso más decidido hacia la profesionalización fue paralelo a la *tournee* por España de la exposición “Nueve pintores de Sevilla”. La organizó Juana de Aizpuru y estaba destinada en principio al MEAC de Madrid. Suspendida no recuerdo por qué causa, fue acogida por la galería Juana Mordó en Madrid y luego por las galerías Val i 30 de Valencia y Adriá de Barcelona. Éramos los benjamines de un cartel ecléctico donde coincidían los artistas abstractos -Gerardo Delgado, Sierra, Suárez, Soto...-, los figurativos *sui generis* como Paco Molina, y el realismo intimista de Claudio y Teresa Duclós. Un gazpacho del que no cabía esperar mucho, al que nos sumamos con gran entusiasmo. Realizamos para la ocasión nuestra obra más ambiciosa. Tres grandes pirámides de madera pintadas de colores vivos sobre un lecho que, en Madrid fue de algodón y en Barcelona de flores de plástico. Distribuidos astutamente por aquí y por allí, los pimientos-bandera, nuestra última aportación al repertorio iconográfico del Equipo Múltiple, unos pimientos rojos que transformábamos en banderas españolas con una franja de cinta amarilla. La gira resultó apasionante, repleta de anécdotas tronchantes. Recuerdo, por ejemplo, un viaje hasta Valencia en el Seat 600 de Juana repleto hasta los topes de artistas y obras, yo entre ellos. Un encuentro en Madrid con el poeta Carlos Oroza, el primer visitante de la exposición. Una cena en Barcelona, en el Flash Flash de Leopoldo Pomés, que nos ofreció Oriol Bohigas. Y podría añadir muchas más si no fuera porque temo que ya he abusado bastante de la paciencia del lector. Aquella gira puso punto y final a la historia del Equipo Múltiple. La familia Bonet se trasladó a Madrid en 1972, y J.M., creo, ni siquiera asistió a la exposición individual que hicimos en la Casa Damas, en la calle Asunción. La obra sobre papel permaneció guardada en varias carpetas. Durante tres décadas sobrevivieron a numerosas mudanzas y naufragios. Hace varios meses, con gran alegría por mi parte, emergieron a la superficie, ahumadas pero relativamente incólumes, entre las cenizas de un incendio. Entre ellas la primera carpeta azul. Repasarla después de tantos años me produjo un cúmulo de emociones difícil de describir. Un latigazo que puso en marcha los mecanismos que han culminado en estas dos exposiciones, primero en Granada y ahora en Valencia.

QUICO RIVAS  
*Peña del Oso, VII-2001*





# CORREO DE LAS ARTES

## Lukacs: una estética marxista aún aristotélica



György Lukács.

György Lukács dice hoy en su reciente obra de líneas en el campo del pensamiento y en especial de la estética contemporánea. Pero los problemas planteados en sus obras quedan en pie y son tan actuales, si no más, que cuando se leen sus obras se sigue pensando en ellas como si fueran de hoy.

En otra obra, la publicada en Berlín en 1912 de Historia y conciencia de clase trata de las ciencias positivas y de su relación con la filosofía y la estética. En esta obra plantea siempre problemas y actitudes realistas. Otro aspecto de su obra es el de la estética marxista, que se refiere a la estética en su sentido más amplio, pero que se refiere a la estética en su sentido más restringido.

En el campo de la estética, en el que vive todo el campo de la filosofía, se plantea el problema de la estética que se refiere a la estética en su sentido más amplio, pero que se refiere a la estética en su sentido más restringido. En esta obra plantea siempre problemas y actitudes realistas. Otro aspecto de su obra es el de la estética marxista, que se refiere a la estética en su sentido más amplio, pero que se refiere a la estética en su sentido más restringido.

Para concluir referéndonos como sólo desde una perspectiva propia a lo que se refiere a la estética y a lo que se refiere a la estética en su sentido más amplio, pero que se refiere a la estética en su sentido más restringido. En esta obra plantea siempre problemas y actitudes realistas. Otro aspecto de su obra es el de la estética marxista, que se refiere a la estética en su sentido más amplio, pero que se refiere a la estética en su sentido más restringido.

ANTONIO BONET OUBRA

## Sociología del arte valenciano

EL PAPEL DEL CRITICO. CONVERSACION CON TOMAS LLORENS

Tomas Llorens, crítico y sociólogo del arte valenciano, dio el pasado día 23 de mayo una conferencia en la Escuela de Arquitectura sobre "La ciudad como teatro de imágenes en Valencia" en la que expuso sus ideas sobre la sociología del arte.

¿QUIÉNES SON LOS CRITICOS? El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte.

¿QUÉ ES LA SOCIOLOGIA DEL ARTE? La sociología del arte es la que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte.

¿QUÉ ES EL PAPEL DEL CRITICO? El papel del crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte. El crítico es el que se ocupa de la crítica de las obras de arte.

EQUIPO CRITICO

## Método y pedagogía del arte

Exposición de los alumnos del preparatorio de dibujo. (Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría)

En una exposición que presenta la labor pedagógica realizada por un profesor en el curso de su clase, se puede apreciar un método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

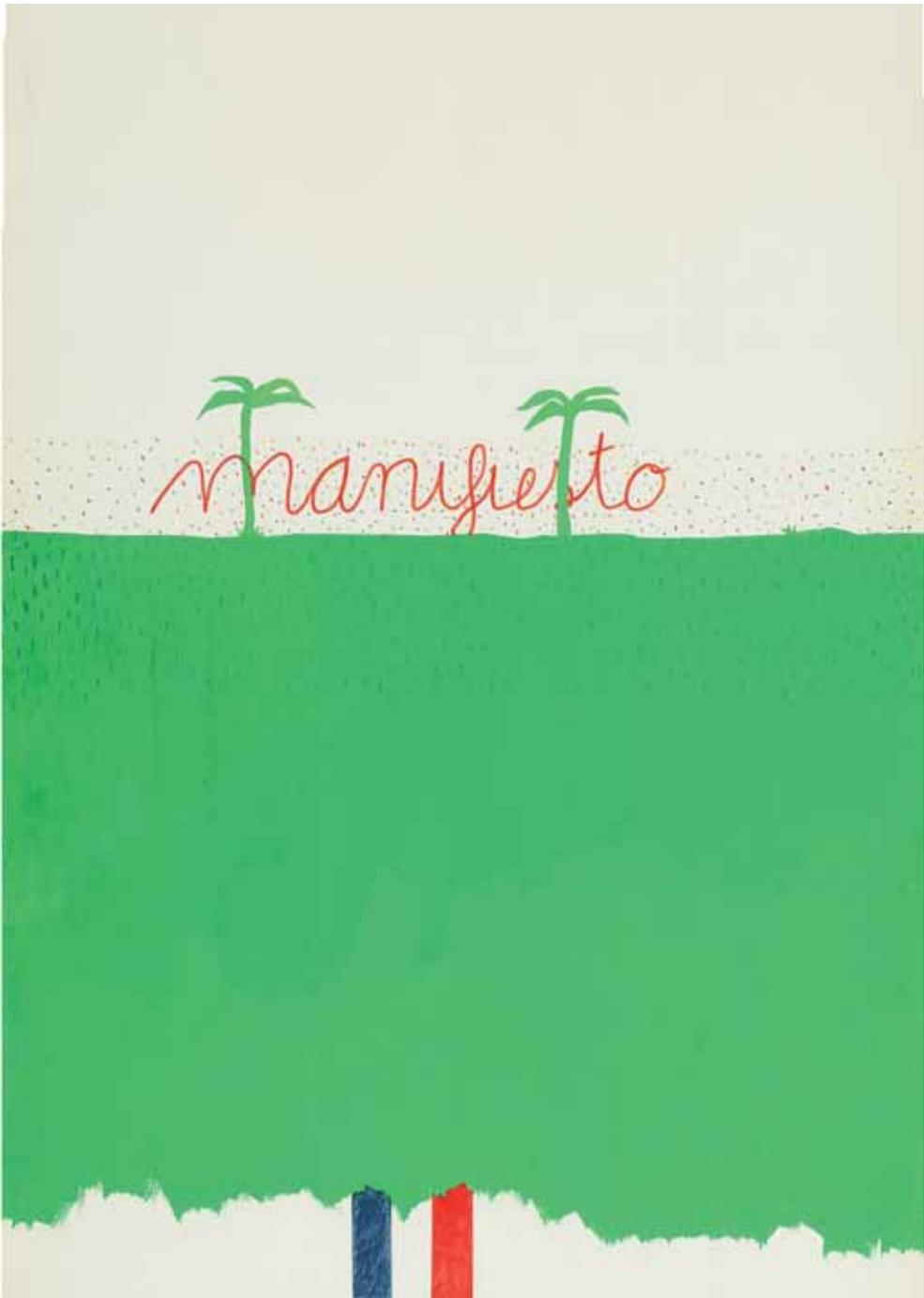
El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación. El método de enseñanza que se basa en la práctica y en la observación.

JUAN DE DIEZ

**MARIPOSAS EXOTICAS**  
Borborales, polidromas en diferentes especies. Las más bellas mariposas del mundo en su colección de Lepidoptera.  
Estable informacion gratuita.  
LA LEPIDOTICA - Apartado 7.051 - Barcelona





EQUIPO MÚLTIPLE  
*Manifesto*, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
60 x 48 cm

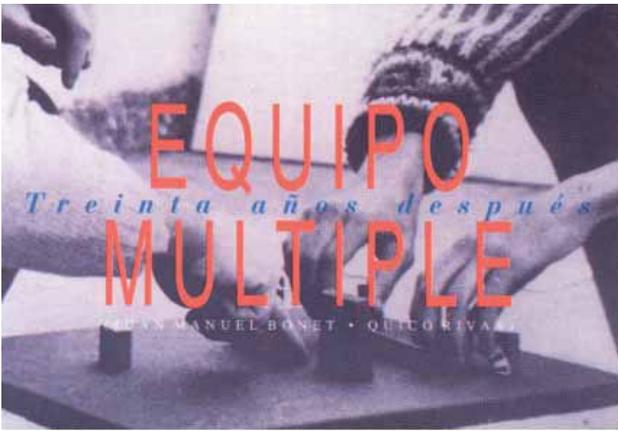
## TAL COMO ÉRAMOS

[Divagaciones sobre el Equipo Múltiple]

Me cuesta realmente pensar, repensar, aquellas cosas de nuestros quince años, del Equipo Múltiple, una aventura que ahora va a revisitarse, en su cincuentenario (!), gracias a la iniciativa de Pablo Sycet y de Rafael Ortiz. Este verano han muerto algunos artistas que me han hecho reflexionar en lo que me gustaba, en lo que nos gustaba entonces. Ha muerto el querido Carlos Cruz-Díez, y eso me ha llevado a pensar en el arte cinético, en el contacto, vía paterna y vía Mojácar, con los cinéticos de Carboneras, en cosas que tradujimos entonces de catálogos que me había regalado en su sala, todavía en la rue de la Boétie, la galerista parisiense Denise René, entre ellos el *Manifiesto amarillo* (1955) de Vasarely, artista sobre el que yo escribiría en *El Correo de las Artes*. Un librito que manejamos entonces fue *Kinetic Art* (1968), de Guy Brett, editado por Studio Vista, que compré en Londres. Me acuerdo de algunos números, hoy auténticas reliquias, del boletín de la Signals Gallery de Londres que me regalaría, en Cuenca, Luis Muro, que expuso mis primeras tentativas en una colectiva de su Sala Honda. Me acuerdo de *Estafilades*, las memorias de Takis, griego de París, otro que se ha marchado este verano, como se ha marchado Zbigniew Makowski, un surrealista obsesivo, un amigo de los libros, al que había descubierto en la revista *Polonia*...

Nos gustaban los cinéticos, sobre todo los que exponía Signals. Ahí estaban, por ejemplo, Lygia Clark y Hélio Oiticica, dos nombres que unos años después le escucharía repetir una y otra vez, como un mantra, a Nacho Criado, una amistad nacida en Cuenca. Uno de los impulsores de Signals era David Medalla, filipino como Fernando Zóbel (alguien que va a salir mucho en estas líneas), con el que el futuro fundador del Museo de Arte Abstracto Español había coincidido en la Manila *ffities*. En nuestro primer “manifiesto”, que por lo demás no circuló, declarábamos nuestra voluntad de hacer una “poesía cinética”, que desde luego no hicimos.

A ambos miembros del Equipo, efectivamente, nos fascinó la poesía visual, en cuanto la descubrimos de la mano de Fernando Carbonell, a través del cual conectamos con Manolo Quejido, Herminio Molero, Ignacio Gómez de Liaño, y Alain Arias Misson, con el cual yo coincidiría en 1972 en los Encuentros de Pamplona, y al cual tanto volvería a ver en el París de la presente década... Recuerdo también mi entusiasmo por el *povera* y el *land art* y el conceptual, descubiertos en Londres, en el verano de 1969, en la por lo tanto hoy también cincuentenaria colectiva de Harald Szeeman *When Attitudes Become Forms*. Recuerdo los contactos con los ZAJ, de los que hoy sólo queda Esther Ferrer. Décadas después, Juan Hidalgo y Walter Marchetti tocarían en el IVAM las *Vexations* de Érik Satie, compositor presente en la discoteca de mis padres, y que ya en la época del Equipo nos fascinaba. No recuerdo cierto episodio radiofónico al que alude Quico en el texto lleno de detalles exactos (y también de alguna pequeña inexactitud) que escribió para el catálogo de



Tarjeta de la exposición de Equipo Múltiple en Galería Sandunga, 2001.

nuestra primera retrospectiva (Colegio Mayor Rector Peset, Valencia, 2001), y que ahora se reproduce en éste, pero efectivamente entre los discos de casa que manejábamos había uno de Pierre Henry, *Variations pour une porte et un soupir*, aunque también podría tratarse, por la referencia al martillo, de otro que también está ahí, *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez. También nos gustaban mucho las *Struc-*

*tures musicales* de Larry-Baschet, es decir, los hermanos Baschet y el matrimonio Lasry.

Pese a ese interés inicial por lo geométrico y la poesía y la música experimentales, y pese a nuestra voluntad declarada, en aquel “manifiesto” (insisto en las comillas), de hacer una poesía cinética, pocas fueron las obras del Equipo que ahondaron en esa problemática, que enseguida abandonamos, y que sin embargo veo nos ha valido ser incluidos a comienzos de este año en una web titulada *Geometricae*, en la que coincidimos con Cruz-Díez, Kandinsky, Strzeminski y todos los grandes. En lo nuestro, a la postre, hubo más presencia de geometrías conquenses (Torner y su sistema binario, Rueda y la elegancia social del collage) que de lo op o lo cinético. Hubo también, y eso sí tiene que ver con el interés por la poesía, experimental o no, muchas palabras.

A propósito de Cuenca, la ciudad natal por cierto, por ser el destino entonces de su padre, de mi compañero de Equipo y de tantas otras aventuras: nos gustaba mucho, en su Museo, el aire alegre de la calle española de Manuel Hernández Mompó, y lo cierto es que mi madre siempre le ha encontrado un lado Mompó a lo que hacíamos, y tiene razón. Nos gustaba también, en Mompó, su manera de incorporar palabras en libertad a la superficie de sus obras, y nos gustaba el que se propusiera contar historias en viñetas, y eso que no sabíamos entonces de su amistad con Hergé.

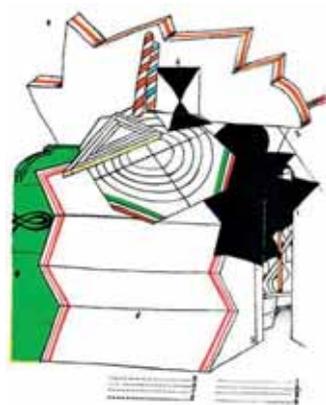
Por un lado parecido, nos gustaban mucho las cosas tan dispersas del sueco y meteórico Öywnd Fahlström, del que tanto se habla ahora, y nos gustaba, por un lado parecido, el lado constelación de Gianfranco Baruchello, y nos gustaba también la obra dispersa, y con muchas palabras, de Shusaku Arakawa, descubierto por mí en la galería parisiense de Yvon Lambert (que estaba entonces en la rue de l'Échaudé), y al que Carlos Alcolea y yo conoceríamos en los Encuentros de Pamplona de 1972, en compañía de Madeline Gins.

Nos gustaban también algunos pop, especialmente los británicos. Recuerdo un verano, en Londres, Paul Kasmin regalándome un montón de tarjetones de Hockney y otros. Recuerdo comprar en una librería de Newquay, Cornualles, una monografía sobre Patrick Caulfield, con el que me encontraba por mi parte en terreno conocido, al parecerme sus propuestas tan tintinescas. (Tintín, Hergé, al que menciono por segunda vez: parte de mi educación sentimental francesa, y en ese sentido, nada tiene de extraño que una de las obras ahora expuestas, sea un collage sobre una viñeta centroeuropea del belga).

Nos gustaba mucho, como indica Quico Rivas, que habla de su “pulcra elegancia”, un artista que por algún lado podía parecer pop, pero que luego, mirado más de cerca, resulta más chiriquiano y metafísico que otra cosa: el ciertamente refinadísimo Lucio Del Pezzo, al que visité en su taller parisiense, durante un viaje en el que también conocí a Lourdes Castro y a René Bertholo, los fundadores de la maravillosa revista *Kwy*. A todos ellos les hice las correspondientes entrevistas para nuestro *Correo*. En fechas relativamente recientes, he vuelto a encontrarme casualmente con Del Pezzo, y he vuelto a ver en un par de ocasiones, en Madrid y Lisboa, a Lourdes Castro, que ahora, me dicen, ya no sale de su isla encantada.

Bien mirado, en nuestra producción, junto a cierto espíritu geométrico filtrado por Cuenca, lo que más pesaron fueron esas poéticas de lo disperso que ahora sintetizo en esa lista de nombres ciertamente heterogénea, que acabo de evocar: Arakawa, Baruchello, Del Pezzo, Fahlström, Hockney, Mompó...

Fernando Zóbel, al que acabo de citar a propósito de David Medalla, era para nosotros una referencia fundamental, un faro. Quico estaba vagamente emparentado con él. Zóbel también nos regalaba catálogos, bolsas enteras de catálogos, en mi recuerdo todo el mundo nos regalaba catálogos, la verdad que un material valiosísimo por lo mínimo y efímero, una información que luego procesábamos, engullíamos, reciclábamos. Y eso que no he hablado todavía de la entonces parisiense Ileana Sonnabend, a la que visité en su galería, rue Mazarine, y que debió tomarme por un rico heredero, pues me cargó, ella también, de catálogos: Lichtenstein, Rosenquist, Warhol, y así sucesivamente.



Obra de Lucio del Pezzo.

Zóbel, aunque le hacía gracia cierto pop, sobre todo el pre-pop de Rauschenberg, nos enseñaba a amar la pintura, a valorar a Vuillard o Bonnard o Morandi o Milton Avery, y nos señalaba el camino de las tiendas de grabado de la parisiense rue de Seine y aledañas (por las que más tarde, en 1977, me pasearía en su compañía), y nos mostraba, recién comprado en Nueva York, un papel de camellos de Larry Rivers, un pop más pintor que otros, aunque hablando de papeles a mí me gustaba más aquel otro, de Twombly, tan escritura blanca, lo primero que, en el apartamen-

to zobeliano de la madrileña calle Fortuny, vi de ese norteamericano que eligió vivir en Roma, precisamente la ciudad donde moriría quien sin duda fue el primer español que tuvo obra de Twombly en su colección.

Vía Zóbel, nos llegó un nombre que él le debía a Rueda: Arturo Bonfanti. Quico lo cita en su texto, y tiene razón, aunque me sobresalta un poco el adjetivo minimalista que le aplica: el Equipo, sí, tiene alguna tentativa bonfantiana. Conservo catálogos y libritos suyos de aquella época, uno de ellos que fue de Juan Antonio Aguirre, así como un dibujo, un poco a lo Ben Nicholson, que me regaló Zóbel. Bonfanti era un ejemplo de que un papelito puede bastar para decir el mundo. Zóbel luchaba denodadamente por el reconocimiento de la importancia del dibujo, del papel, del grabado (mi única tentativa en este último terreno la realicé en el taller conquense de Bonifacio), y nos recomendó la lectura de *Multum in Parvo: An Essay in Poetic Imagination* (1965), de Carl Zigrosser. De todo esto me acordé cuando en fechas relativamente recientes pude contemplar algunos de los papeles españoles que legó a su querida Universidad de Harvard, y que próximamente se verán en el Prado.

En el blanco estudio zobeliano conquense, donde probé una warholiana sopa Campbell, aprendí a hacer cosas un poco a lo Rauschenberg de andar por casa, concretamente a realizar, creo recordar que con algo de gasolina, ¿o algún otro líquido?, unas espectrales transferencias de fotografías de diarios o revistas, un procedimiento que tenía un nombre que se me ha olvidado por completo. Rauschenberg nos interesaba entonces mucho, lo mismo que Jasper Johns.

Leyendo a Alexandre Cirici Pellicer en *Serra d'Or*, la revista mensual de Montserrat, me fijé en una breve nota en que hablaba de una individual de un joven artista del que jamás había oído hablar, Antoni Llena, en una sala leridana que se llamaba la Petite Galerie, porque estaba ubicada en la Alliance Française. Se me quedó grabada para los restos el nombre de esa sala, y la propuesta pobre, mínima, de Llena, partidario de lo que llamaba *obres febles*. Ahora conozco a Llena, sigue gustándome su trabajo, ya está ubicada su obra en un cierto canon. Lo primero que vi suyo fue, en 1972, una pieza apenas perceptible, girando en el aire, sobre un fondo de plantas, en el salón de la casa de Tàpies, al que yo visitaba por vez primera. Ahora que Pablo Sycet me enseña cómo va a ser el catálogo al que está destinado este texto, caigo en la cuenta de que el collage pre-Equipo Múltiple, de papeles de seda, que se reproduce en la página 20, y que es de mi cosecha, nace directamente de la idea de *obra feble* de Llena.

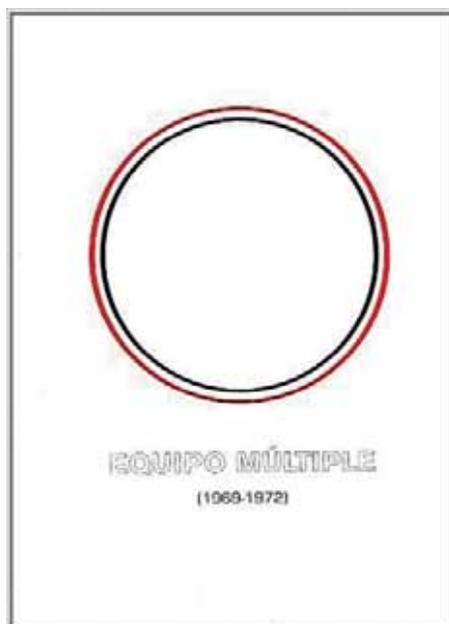
Todos estos recuerdos se agolpan, en orden disperso. Muchos son recuerdos veraniegos, pero no todos del mismo verano, y sin embargo recuerdo que ese número de *Serra d'Or*, que debí comprar en Barcelona, se lo enseñé a Zóbel en su estudio immaculado de la Plaza Mayor de Cuenca. Al lado de la nota sobre Llena, había otra, me parece, sobre un pintor del que sí había oído yo hablar antes, Jordi Galí, uno de los de la Nueva Generación inventada por Juan Antonio Aguirre. Este último, al que a propósito de Bonfanti he citado hace unas líneas, era otra referencia importante para nosotros. Yo lo había conocido precisamente por Zóbel, autor

de su retrato fotográfico en la contraportada de *Arte último* (1969), donde además de al catalán, descubrimos a Elena Asins, Gordillo, Julio Plaza, Teixidor, Yturralde, y tantos otros, a la mayoría de los cuales pronto conoceríamos.

Parece que fue ayer, pero de todo esto hace ya cincuenta años. Si el texto de Quico está escrito con la perspectiva de los treinta, ahora que ya no está él, me toca a mí esta reflexión funeral de los cincuenta, retrotrayéndome a aquel tiempo en que, en el curso 1968-1969, nos conocimos, condiscípulos, en clases contiguas, en el entonces recién creado Instituto Fernando de Herrera, en la avenida de la Palmera, un instituto con nombre de poeta, y que dirigía Gonzalo Sánchez Vázquez, hermano del filósofo comunista (y exiliado en México) Adolfo Sánchez Vázquez (yo lo conocería mucho después), y compañero suyo de aventuras político-culturales en la Málaga de la preguerra y la guerra. “Pintores-bachilleres”, podría decirse de nosotros, como poeta-bachiller llamaba, en el São Paulo *twenties*, Mário de Andrade a su discípulo Luís Aranha. El padre Marín, al que Quico cita, no sólo fue, efectivamente, el primer coleccionista del Equipo, sino quien suscitó, sin proponérselo, su nacimiento, pues nos había pedido a los dos que le regaláramos algo de nuestra incipiente producción plástica, y así surgió realmente nuestra primera obra conjunta, esa tabla un poco a lo Torner, sobre la cual encolamos restos metálicos encontrados, efectivamente, en un vertedero cercano a la casa familiar de los Rivas.

Por cierto, a propósito del texto ya tantas veces citado de Quico, que se titula “Historia de una carpeta”, a decir verdad esa carpeta *central* del Equipo, que según él nos íbamos intercambiando, no la recuerdo, aunque sí es evidente lo que dice de mi pasión por las carpetas, que le contagié (las suyas se conservan hoy en el Reina Sofía), o sea que igual sí hubo carpeta *equipista* y compartida; pasión por mi parte heredada de mi padre, y en la que me afianzó la imagen de los dossiers de prensa que en su alta fortaleza de un puerto imaginario de la península arábiga manejaba Müller, uno de los malos malísimos de Tintín. Claro que, con mi marcha a Madrid, tanto esa carpeta, si es que existió, como la producción misma del Equipo, quedó en Sevilla, en manos de Quico, y yo ya no tendría ocasión de volver a manejarla...

Con todo esto que comento, con nuestra sed de ilusiones infinitas y nuestra voracidad sin límites, y con otros ingredientes que se fueron sumando (“no nos daba tiempo para asimilar y digerir tantas novedades”, escribe Quico, con más razón



Portada del catálogo en el Colegio Mayor Peset. Valencia, 2001.

que un santo), con carpeta o sin carpeta, entre clase y clase fundamos el Equipo, pergeñamos nuestras pequeñas cosas, nuestros papelitos, nuestras constelaciones, nuestras *obres febles*, nuestros paisajes barrocos, nuestras palmeras, nuestros céspedes, nuestras nubes, nuestras banderitas, nuestros collages de papeles de seda (¡qué ajado y feble, ciertamente, debe estar el que me cambió Carmen Laffón por uno de sus carboncillos becquerianos!), otros (bastantes) más ruedianos, algunos tornerianos (por el lado de su *Vesalio*), nuestros (pocos) rayogramas a lo Man Ray, nuestros sobres (en 1971 montamos en el sótano de la recordada Librería Montparnasse, donde el año anterior había tenido lugar la primera muestra del Equipo, una colectiva así titulada: *Sobres*, cuyo catálogo era un acordeón vertical), nuestras pinturas a cuatro manos, nuestros juegos reunidos, nuestros dibujos a lápiz o a *rotring* o a rotulador, dibujos que tenían tantísimas palabras dentro (aquello era un equipo, pero las caligrafías eran dos, bien diferenciadas, aunque es verdad que a veces eran sustituidas por rótulos de letraset), tantas palabras que nuestras pinturas a veces pa-



TONI CATANY. *Equipo Múltiple* (Quico Rivas + Juan Manuel Bonet), 1972  
Galería Adrià, Barcelona.

recían poemas, *poemas pintados*, podríamos decir con Huidobro, al que entonces sólo empezábamos a descubrir, yo no me imaginaba que acabaría siendo el editor de su *Salle XIV*... Con todo eso, participamos en el homenaje a Marcel Duchamp de Juana de Aizpuru, ocupamos (y manchamos) parte del estudio del paciente Gerardo Delgado, le encargamos nuestras pirámides a aquel también paciente carpintero junto a la Alameda, las rodeamos de flores de plástico... Luego vendría la operación de los nueve pintores sevillanos, también con Juana, su presentación nada menos que en Juana Mordó, LA galería madrileña de aquel tiempo, y luego en Barcelona, en Adrià, donde nos fotografiaría el recordado Toni Catany (melancólicamente, adjunto la fotografía, que tardaría décadas en llegar a mis manos...), y más tarde en Valencia, en Val i 30... (Galerías todas ellas desaparecidas...)

Queríamos siempre practicar la ironía, nos encantaba hacer obras con papeles de seda y otros materiales humildes, pero también rizar el rizo del culturalismo, y homenajear a Jan Vredeman de Vries (otra deuda, una más, con Zóbel, que también nos descubrió las blancas iglesias de Saenredam, que me siguen fascinando), o a Turner, o a Antonioni y su *Deserto rosso* (en una obra así titulada, que es una de las que Juana de Aizpuru donaría al CAAC), o titular un collage (aquí expuesto) *Paysage, École américaine, 1923, Collection Smith, New York*, y componer, por ejemplo, ese otro en homenaje a Rothko en que sus espacios, bajo nuestras manos, se tornaban paradójicamente liliputienses, y que figuró en la primera muestra del Equipo, como me parece que figuró otro en homenaje a Fontana, un amigo por cierto de Torner.

Recuerdo el humilde y a la vez sutil catálogo de aquella muestra del Equipo, el juego combinatorio de sus transparencias, sus dos citas literarias, la primera de Giacometti (otra devoción zobeliana: compartían la pasión por dibujar en los museos, y le encantaba el libro de conversaciones con él de James Lord, al que años más tarde yo conocería en París, vía Jean Clair), y la segunda de John Berger (al que Quico me parece que frecuentaría, vía Juan Muñoz), esta última sacada de su novela *A Painter of Our Time*, supuesto diario de un pintor de esa otra Europa, la central, que entonces todavía no era familiar para mí. Catálogo que conduce mi memoria hacia la calle de San Eloy, y hacia Gráficas del Sur, donde oficiaba el gran Joaquín Saénz (el sitio, que desgraciadamente ya no existe, lo pintó inmejorablemente), y donde en una minerva como altolaguirriana, se imprimió aquel par de pliegos, como se había impreso el librito de dibujos *Geometrio*, de la autoría de mi hermano Pedro.

La hermosa aventura de *El Correo de las Artes*, surgida del encuentro de Antonio Bonet Correa, que lo dirigiría, con José María Javierre, que era el audacísimo director de *El Correo de Andalucía*, fue mi escuela, nuestra escuela de aprendizaje en esto del oficio de crítico de arte, que practicamos bajo los respectivos seudónimos de Francisco Jordán (él, por su antepasado Francisco Jordán) y Juan de Hix (yo, por el pueblo de la Cerdeña donde nació mi bisabuela materna). Las páginas las dirigía mi padre (¡qué otro catedrático de la Universidad Hispalense podía haberlo hecho!), por lo que me había parecido más prudente aparecer con una firma diferenciada. Ahí, negro sobre blanco, están nuestras devociones y nuestros odios,



Cartel de  
*Nueve Pintores de Sevilla.*  
Galería Adriá, Barcelona, 1972.

nuestras filias y nuestras fobias, nuestros entusiasmos y nuestras decepciones, nuestros caprichos... Tuvieron amplia presencia en sus páginas los artistas que expuso primero La Pasarela, y luego Juana de Aizpuru, a los que veíamos ahí o en casa de Carmen Laffón. Publicadas a toda plana, maravillosas fueron las páginas que dibujaron para ellas Juan Romero, "Romerito", y el cubano José Miguel Rodríguez.

Quico cita, entre nuestras lecturas de aquella época, al Umberto Eco de *Obra abierta* (en 1968 Gerardo Delgado, miembro de la Nueva Generación aguirriana, había titulado así su individual en La Pasarela), y a la Susan Sontag de *Contra la interpretación*. De Eco publicamos en el *Correo* un fragmento sobre el comic extraído de *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. A la segunda yo la conocería más tarde, fugazmente, en Venecia, y me gusta recordar siempre que fue alguien que perteneció, como mi desaparecida amiga Dore Ashton, al círculo de Joseph Cornell, otra devoción que heredamos de Zóbel, y que tal vez se filtra, caigo ahora en la cuenta, en alguno de nuestros homenajes.

No he hablado de política, nuestra otra actividad entonces. Había vasos comunicantes. Recuerdo, por ejemplo, el entusiasmo de un trotskista del PORE (el más marciano de los grupúsculos imaginables), ante el hecho de que en el *Correo* hubiéramos publicado un fragmento sobre el futurismo de la autoría de Trotsky, que habíamos transcrito de su libro *Literatura y revolución*, publicado por Ruedo Ibérico; creo que aquel militante, del que no recuerdo ni el nombre de guerra, llegó a enmarcar aquella página. Y, sin embargo, aquél era como otro planeta: más allá de algún balbuceo inicial de una ingenuidad pasmosa, no hay prácticamente huella, en nuestra obra, de nuestras preocupaciones en esa materia. La política sería precisamente la causante de que nuestros caminos, ya a comienzos de la Transición, se cruzaran, calle de la Santísima Trinidad, con los de Pablo Sycet, con el que luego compartiríamos tantas aventuras artísticas, literarias y hasta musicales. La política, de alguna manera, se había invitado, por lo demás, a la inauguración, el 5 de mayo de 1970, de nuestra exposición de Montparnasse, pues Quico acudió casi desde Comisaría, donde había sido llevado tras su detención en el puente de Triana, durante una de las manifestaciones del Primero de Mayo, y de donde acababan de soltarle. Montparnasse: una librería excelente, como excelente librero y excelente persona era el francés André Duval, su propietario, llegado a Sevilla en 1964, y que la había fundado cuatro años más tarde. Curioso el dato, que da Quico en su texto, de que en los años ochenta la frecuentó Guy Debord.

Culturalismo: he empleado antes esta palabra, que empleaba muy a menudo Zóbel, que solía añadirle el adjetivo *decadente*, y como colofón, “a mucha honra”. Por ese tipo de cosas es por lo que a Zóbel a la postre lo veo hoy, además de como al sutil *abstract impressionist* que fue, como un personaje a lo A.O. Barnabooth, aquel *riche amateur*, aquel alter ego creado por Valery Larbaud. En el ámbito de la poesía, nos encontrábamos con un culturalismo similar, en las páginas de la antología *Nueve novísimos* (1970), de Castellet, esos nueve poetas que constituían entonces la última novedad literaria. Por algún lado debo tener cuadernos en que me ensayé a escribir como ellos, aunque pronto abandoné ese estilo. Luego iríamos conociéndolos a casi todos, empezando por Leopoldo María Panero. A la única que no conocí fue a Ana María Moix, a la que sin embargo recuerdo ver pasar en Flash Flash (otro muerto de este verano en verdad aciago: el inolvidable Leopoldo Pomés), como vi pasar a Gabriel García Márquez. Ahí estábamos los pintores, y Juana, aquella noche de finales del verano de 1972, celebrando nuestra inauguración en Adrià, acompañados por Manuel Salinas, por Meye Maier, y me parece que por Alfonso Milá, tío de Salinas; aunque Quico cita en su texto a Oriol Bohigas, no creo en cambio que estuviera en el grupo. Cinco años más tarde, recuerdo presentarle a Panero a Zóbel en el Deux Magots, y también la visita que con ellos dos y con Carmen Laffón hicimos a la exposición *Paris-NewYork* del Pompidou. Recuerdo también que, en el *Correo*, a comienzos de 1972, a la hora de escribir sobre la primera exposición que vi de Guillermo Pérez Villalta, otro nombre que nos sopló Aguirre, y al que conocería unos meses después en los Encuentros de Pamplona, mencioné a Manuel Vázquez Montalbán y sus calas en una cierta memoria sentimental española.

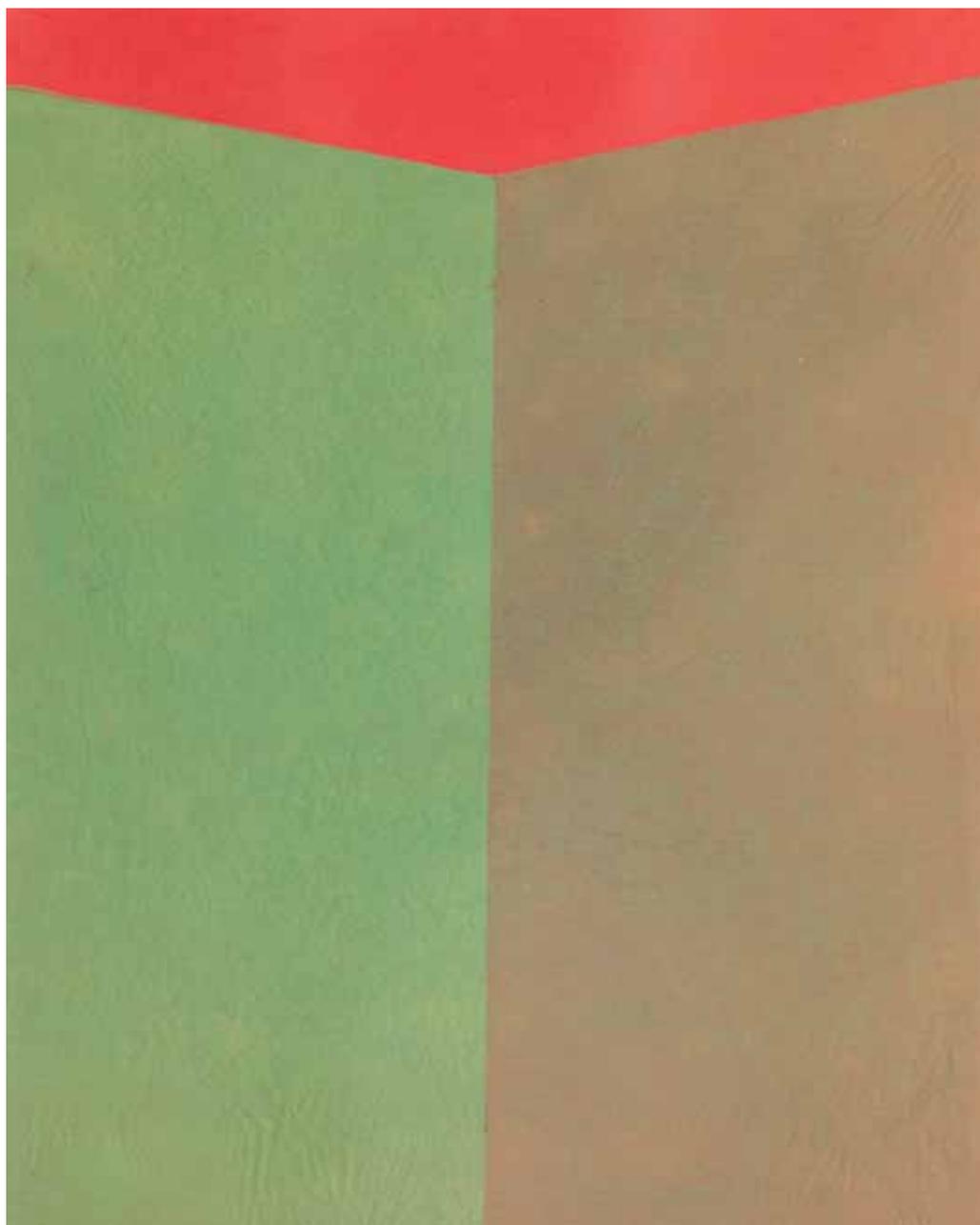
Otra novedad que nos impactó fue *Versión celeste*, de Juan Larrea, con cuya publicación en 1970 (compruebo que casi todos los libros que cito aquí se publicaron entre 1968 y esa fecha) se inició la recuperación de ese gran poeta español, que escribió la mayor parte de su obra en francés, y que había sido tan amigo de Gerardo Diego, de Vicente Huidobro, y de César Vallejo. Me da la impresión de que algo del espíritu larreano, e incluso algún verso suyo (pero de esto último no estoy del todo seguro, tendría que verificarlo), pasó a algún papel del Equipo. Pronto iniciaríamos, lo recuerda Quico en su texto, un camino de inmersión en el ultraísmo, fundado en el Madrid de 1919, y en cuyas huestes había militado el bilbaíno. Hacía exactamente cincuenta años de aquello, como en general del tiempo de las vanguardias, a algunos de cuyos supervivientes iríamos conociendo con el paso del tiempo: a Bergamín y a Ridruejo precisamente en aquella Sevilla y en casa de Carmen Laffón, y luego, ya en Madrid u otras ciudades, a Norah Borges, José Caballero, Caneja, José Luis Cano, Rosa Chacel, Colmeiro (al que entrevisté para el *Correo* en su taller parisiense), Ánxel Fole, Fernando García Mercadal, Ramón Gaya, Giménez Caballero, Francisco Giner de los Ríos, Granell, Maruja Mallo, Francisco Pino, Ramón Puyol, Ángeles Santos y su hermano Rafael Santos Torroella (con el que conectamos tras nuestra polémica tapiesca en *Destino*), Seoane, Viola y tantos otros (mezclo nombres a los que frecuentamos ambos, y a otros a los que sólo traté yo, seguro que se me queda en el tintero alguno al que yo no frecuenté), entre los cuales no puedo olvidarme del primero de todos, en mi infancia, Evaristo Correa Calde-

rón, mi tío-abuelo, amigo de Barradas como lo fue también el abuelo zaragozano de Quico, y amigo de Norah Borges y de su hermano. Una lista en la que hay que incluir también al paso a los arquitectos comunistas Miguel Abad Miró y Fernando Tudela, ambos sevillanos por la época en que los conocimos; al segundo, casado con Marisa Abad Miró, gran librera (en compañía de mi madre) de la Librería Reina Mercedes, lo entrevisté en el *Correo* a propósito de su frecuentación de Alberto y otros vallecanos, y lo recuerdo siempre, entre otras cosas porque fue la primera persona que me habló de Herrera Petere, del también arquitecto Enrique Segarra, y del compositor chileno Acario Cotapos, un nombre y apellido estos últimos de esos que se te quedan grabados, irremediadamente, Acario Cotapos. Mi diccionario de las vanguardias, publicado pronto hará veinticinco años, es, como lo digo en su prólogo, consecuencia directa de esas frecuentaciones y también de nuestras carpetas circa 1970, tan llenas de recortes de las críticas de Manuel Abril en *Blanco y Negro*, recortes hechos en nuestras respectivas casas familiares de Grazalema (Cádiz) y de San Miguel de Neira de Rei (Lugo).

Caigo ahora en la cuenta de la siguiente simetría, con la que terminaré estas divagaciones que empiezan a ser demasiado melancólicas: 1919, 1969, 2019. En 1969 hacía cincuenta años de 1919 (el año del nacimiento del ultraísmo, riguroso coetáneo del metro), y ahora hace cincuenta años de 1969. Tremendo. Da un poco de vértigo. Me miro en el espejo y casi me veo cara de ultraísta, o peor aún, de runrunista chileno, por ejemplo de aquel Alfonso Reyes Messa que, poeta-bachiller él también, montó un encantador equipo de dos, él también, y publicó, en 1929, un sobre poético, él también, *12 poemas en un sobre*, en colaboración con el poeta y pintor Alfredo Pérez Santana, un sobre que nunca he visto. Dos sombras, Reyes Messa, y Pérez Santana, cuyo rostro no conocemos. Me miro en el espejo, y casi me veo como uno de esos ancestros perdidos, sí, a los que empezamos a perseguir, hace cincuenta años...

JUAN MANUEL BONET  
*Madrid, 2019*

GALERÍA DE IMÁGENES DEL  
**EQUIPO MÚLTIPLE**



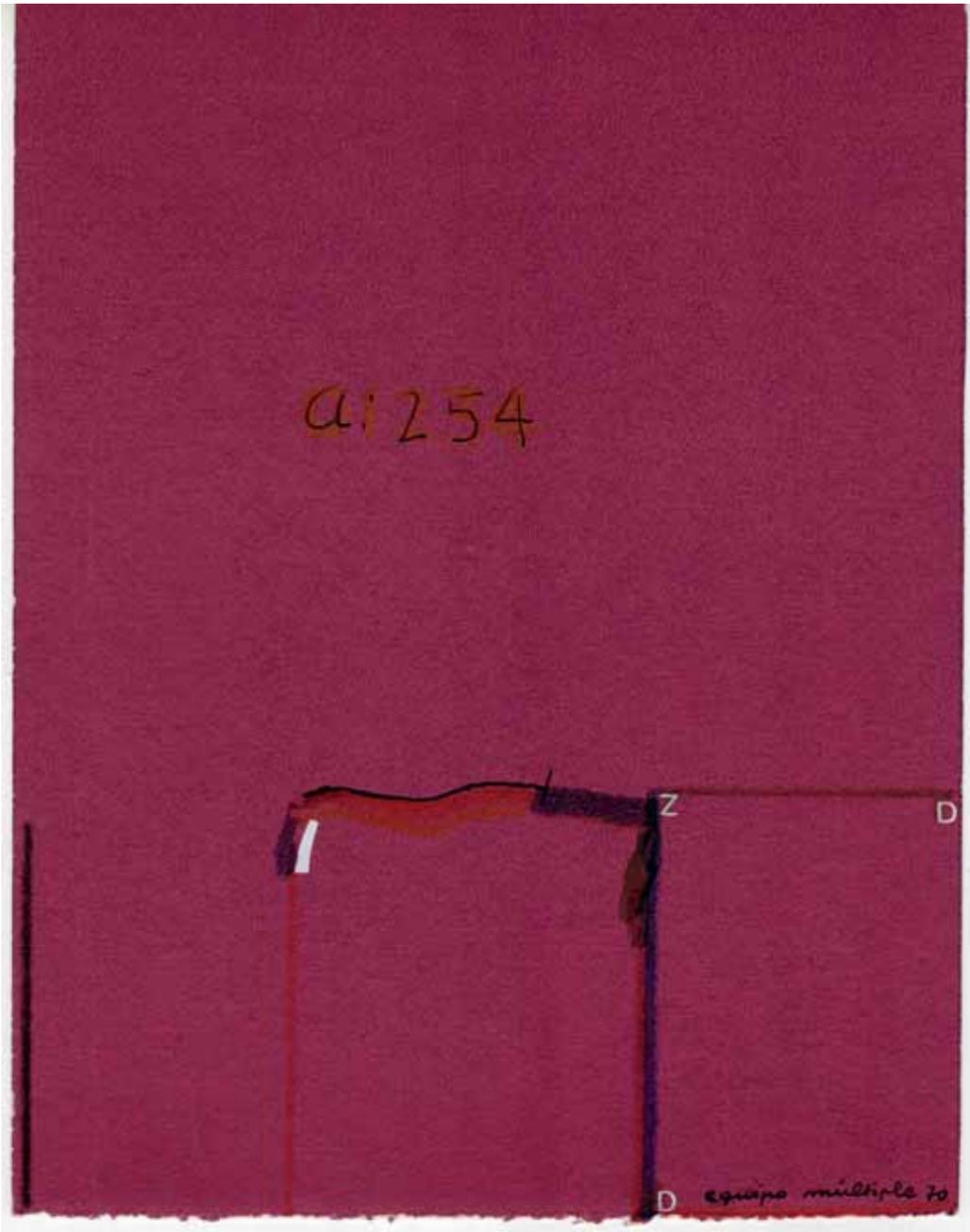
**EQUIPO MÚLTIPLE**  
Sin título. Ca 1969  
Collage sobre cartulina.  
38,5 x 30 cm



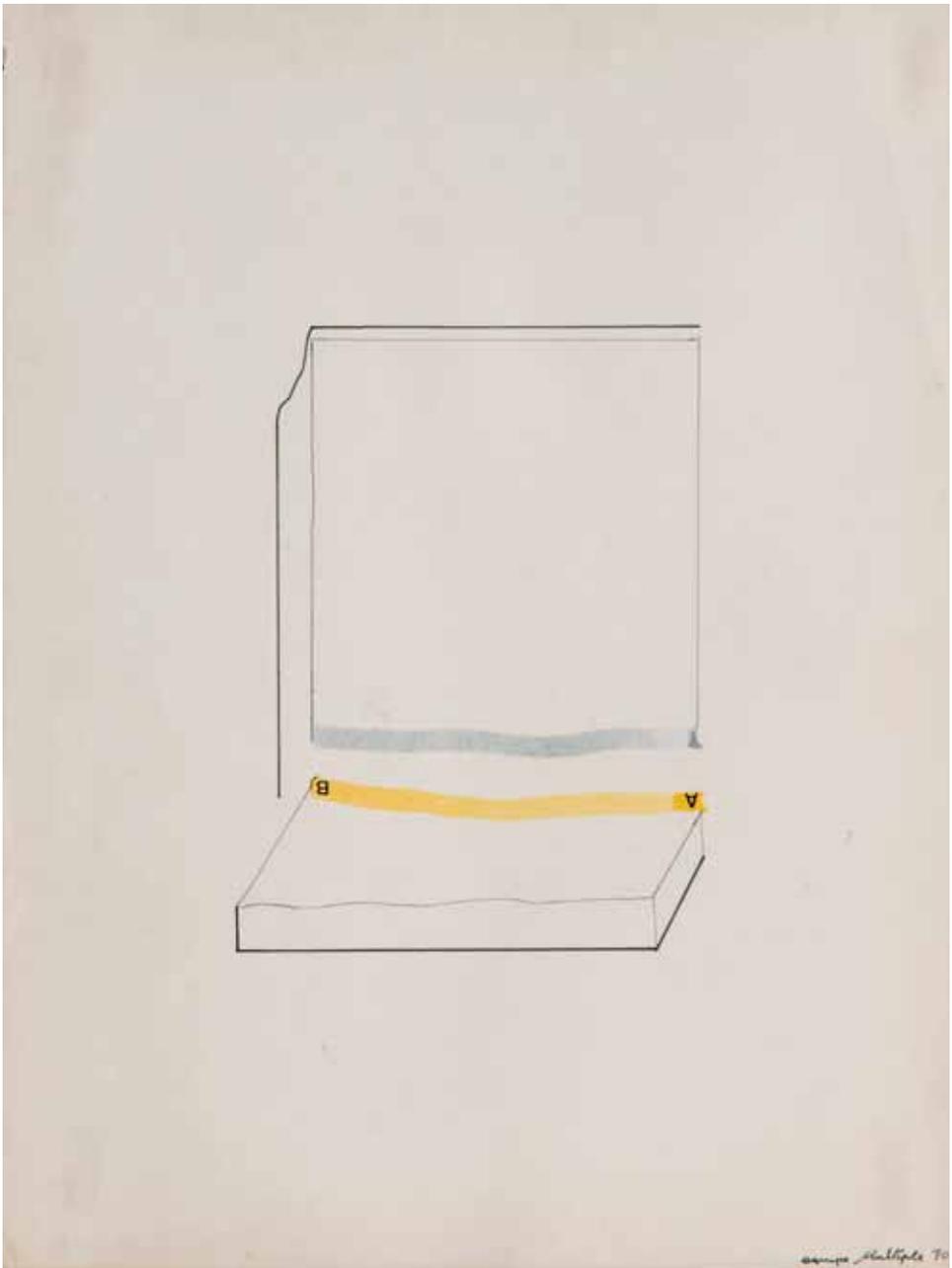
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1969.  
Técnica mixta sobre papel.  
15 x 12 cm



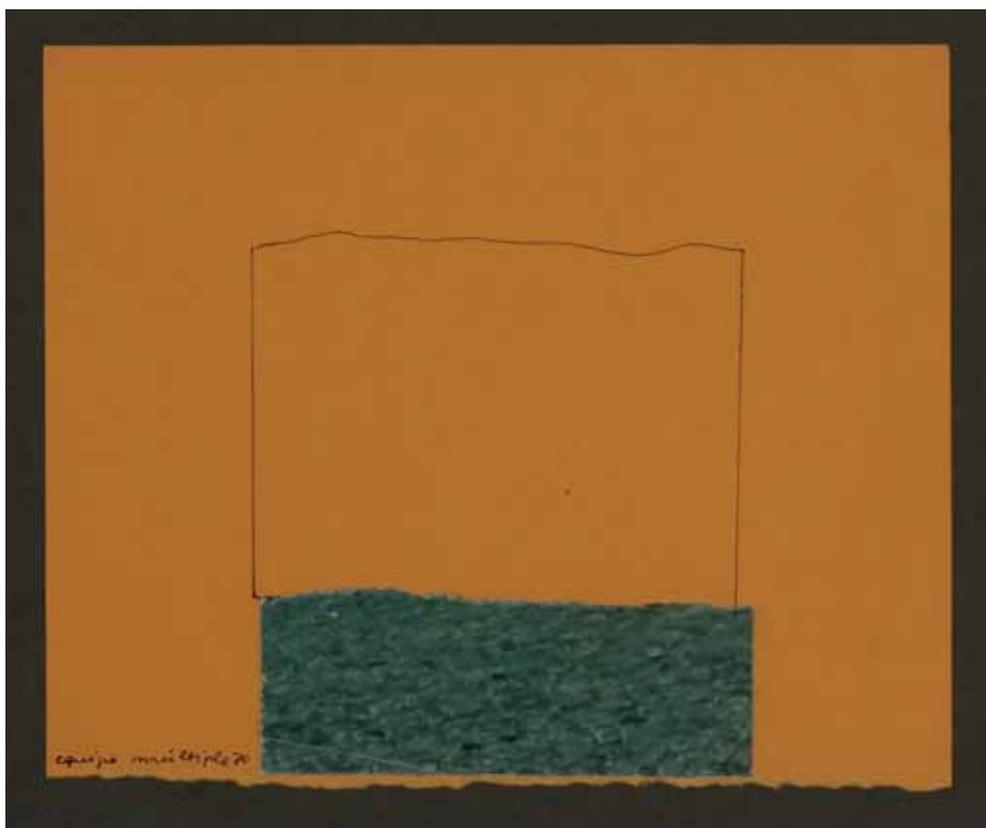
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1969.  
Técnica mixta sobre papel.  
12 x 15 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre cartulina.  
22,5 x 17,5 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
35 x 26,5 cm



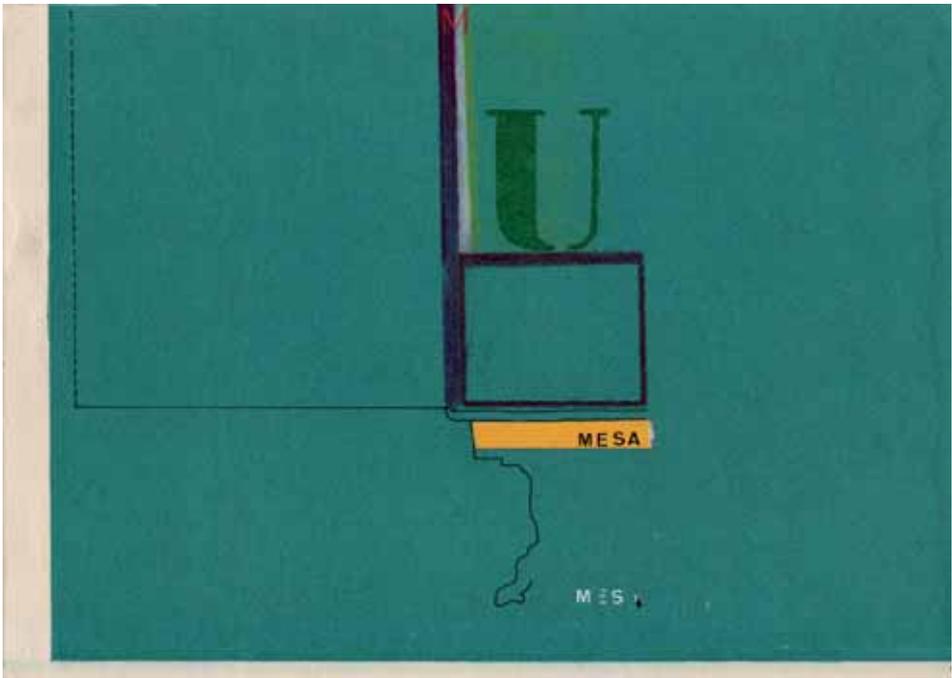
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
14,5 x 19 cm



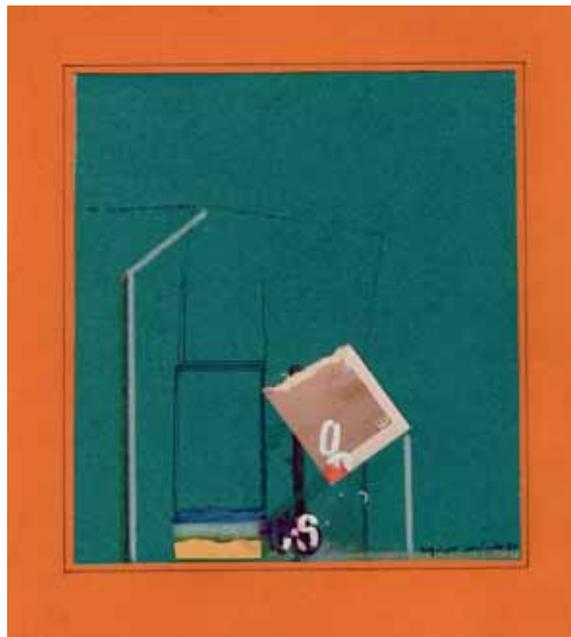
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970  
Técnica mixta y collage sobre papel.  
19 x 18,8 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970  
Técnica mixta y collage sobre papel.  
29,5 x 21 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970  
Técnica mixta sobre cartulina.  
19,8 x 27,8 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta y collage sobre cartulina.  
21,3 x 19 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
20,5 x 23,5 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
25 x 23 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Variación sobre el atardecer*, 1971.  
Técnica mixta sobre papel.  
26,5 x 24 cm

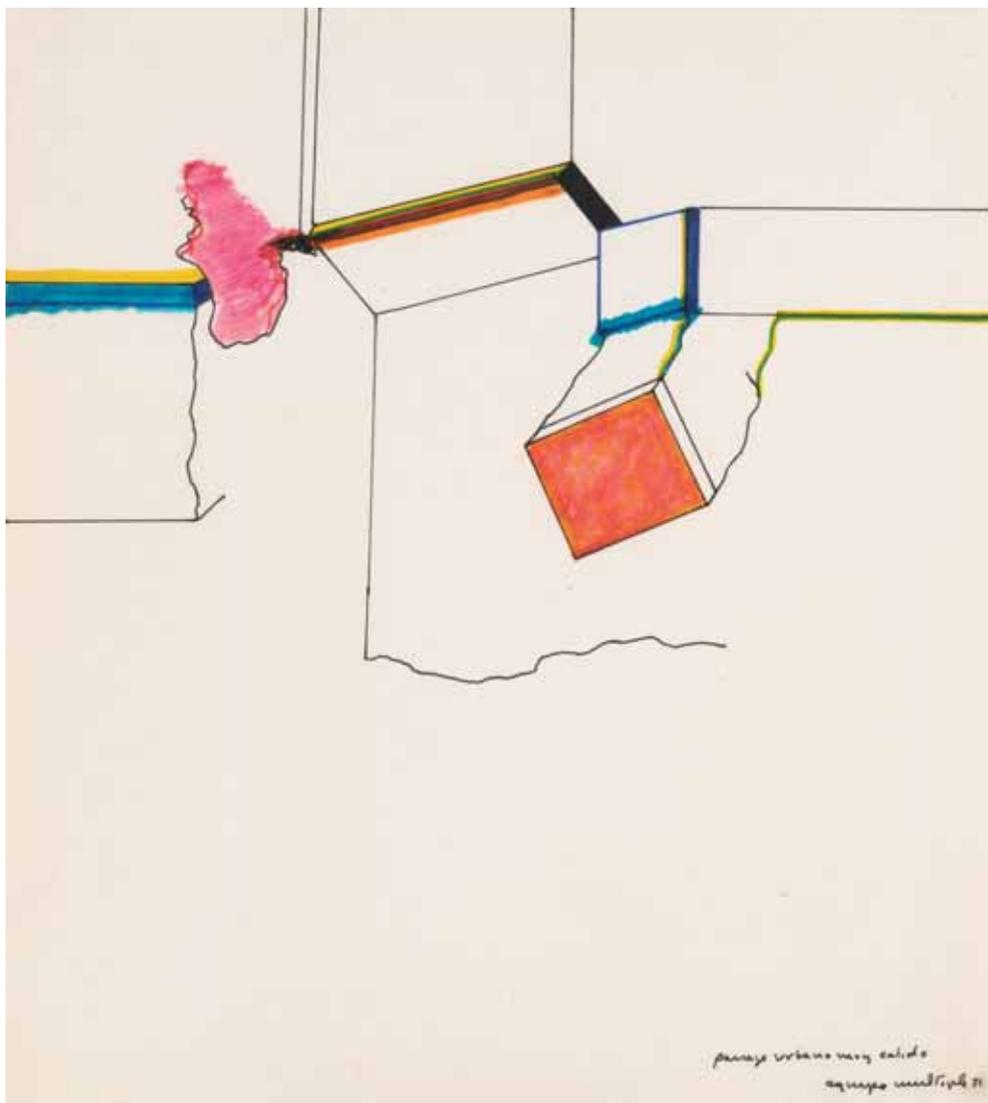


EQUIPO MÚLTIPLE

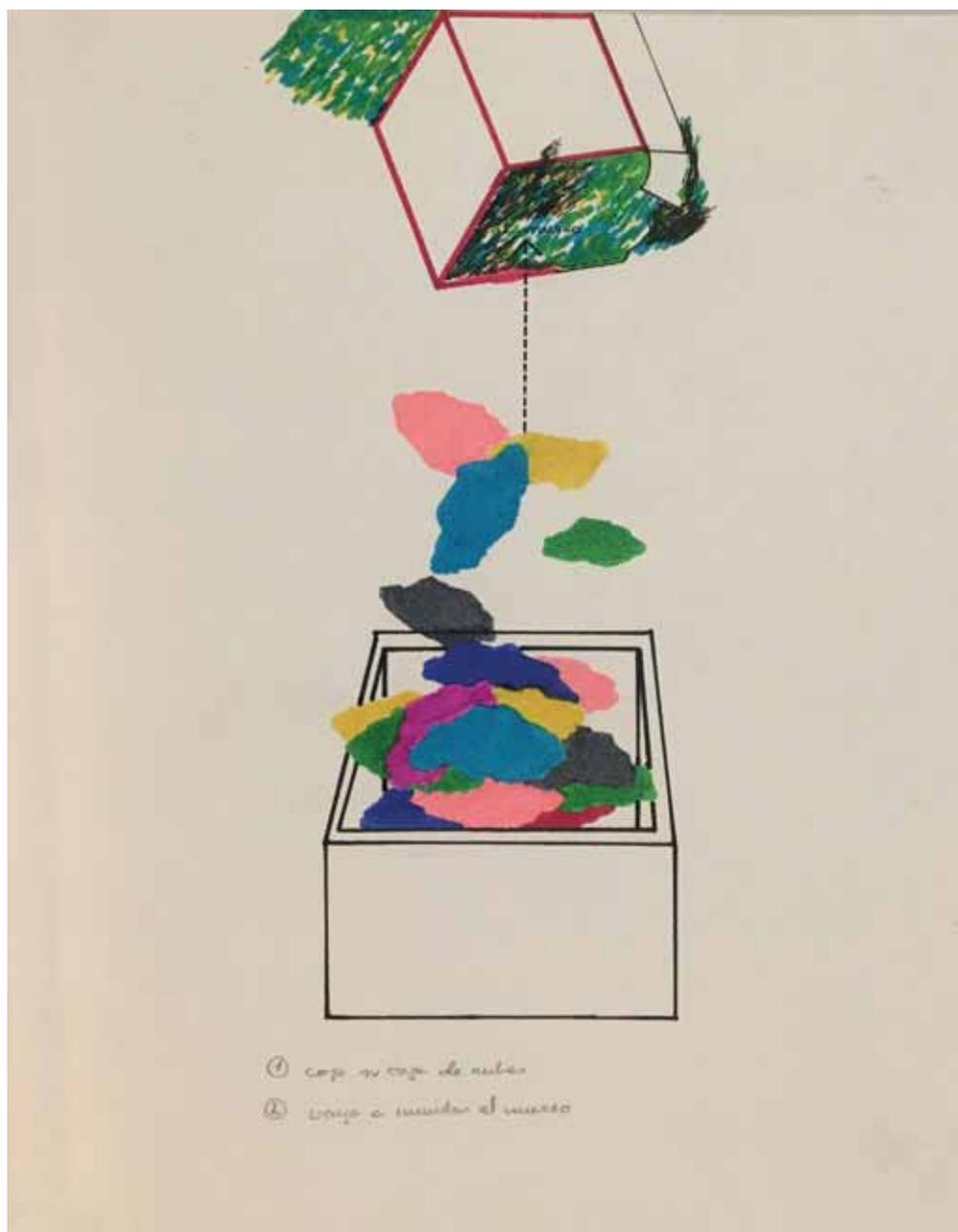
Sin título, 1971.

Técnica mixta sobre papel.

32 x 32 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Paisaje urbano muy cálido*, 1971.  
Técnica mixta sobre papel.  
23,5 x 21 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Coja su caja de nubes.*  
Técnica mixta sobre papel.  
24,8 x 21,2 cm



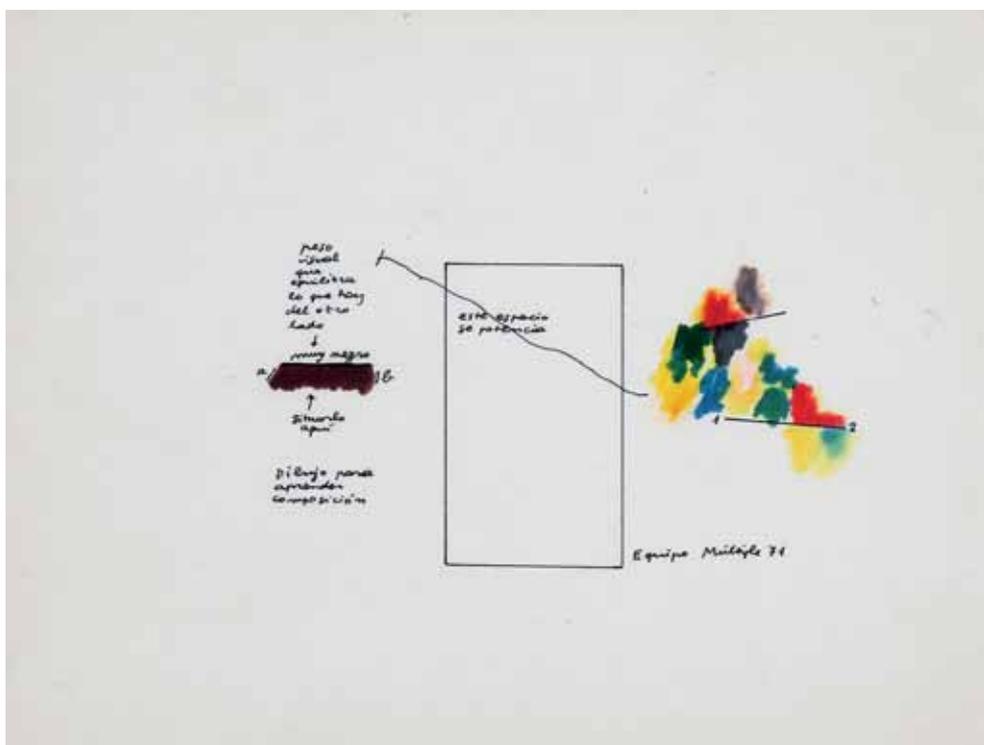
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1971.  
Técnica mixta sobre cartulina.  
20 x 21 cm



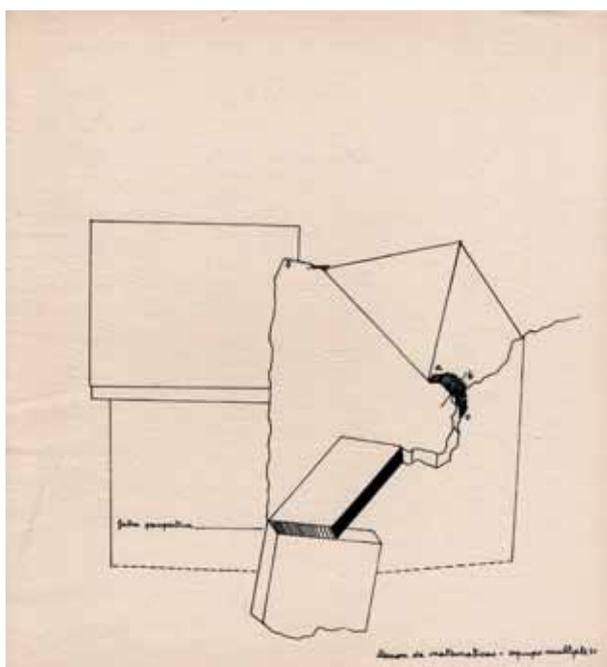
EQUIPO MÚLTIPLE  
*Esquema impresionista*, 1971.  
Técnica mixta y collage sobre papel.  
15 x 26 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1971.  
Técnica mixta sobre papel.  
30 x 23 cm



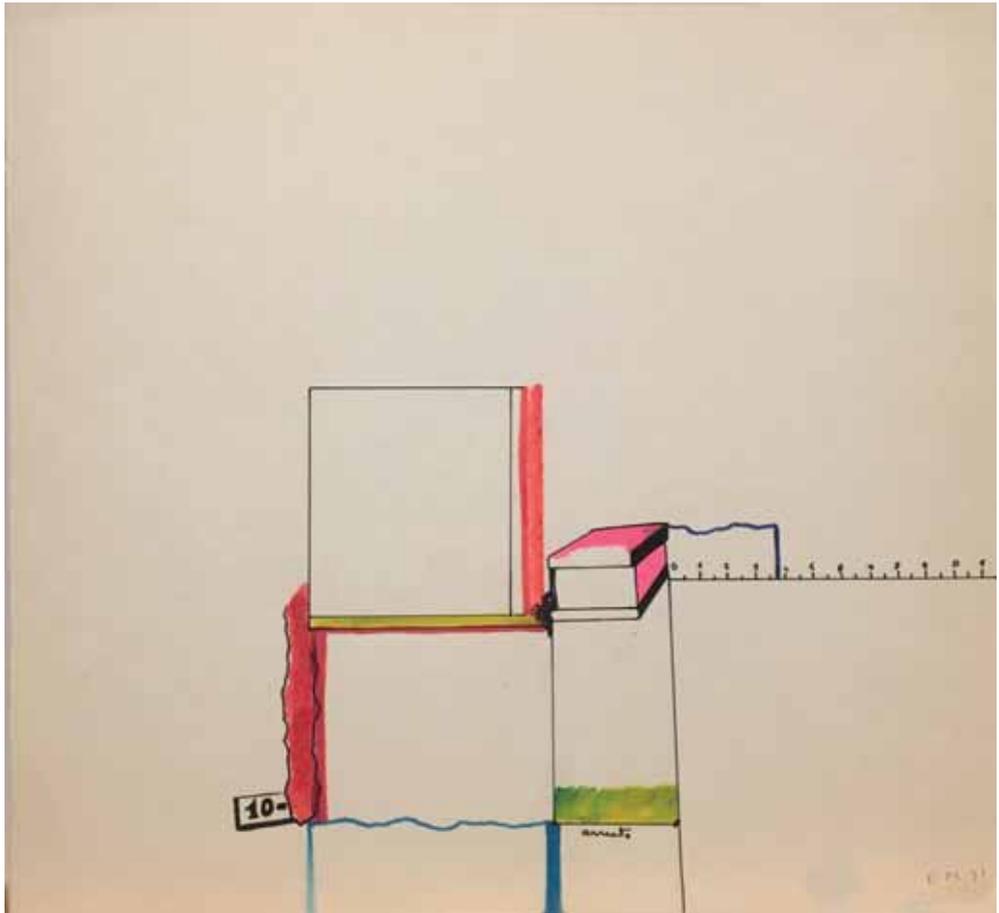
EQUIPO MÚLTIPLE  
*Dibujo para aprender composición*, 1971.  
 Técnica mixta sobre papel.  
 18,5 x 24 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Lección de matemáticas*, 1971.  
 Técnica mixta sobre papel.  
 23,2 x 21,2 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Vuelta atrás hacia 1969 (Septiembre), 1971.*  
Técnica mixta sobre papel.  
23 x 20 cm

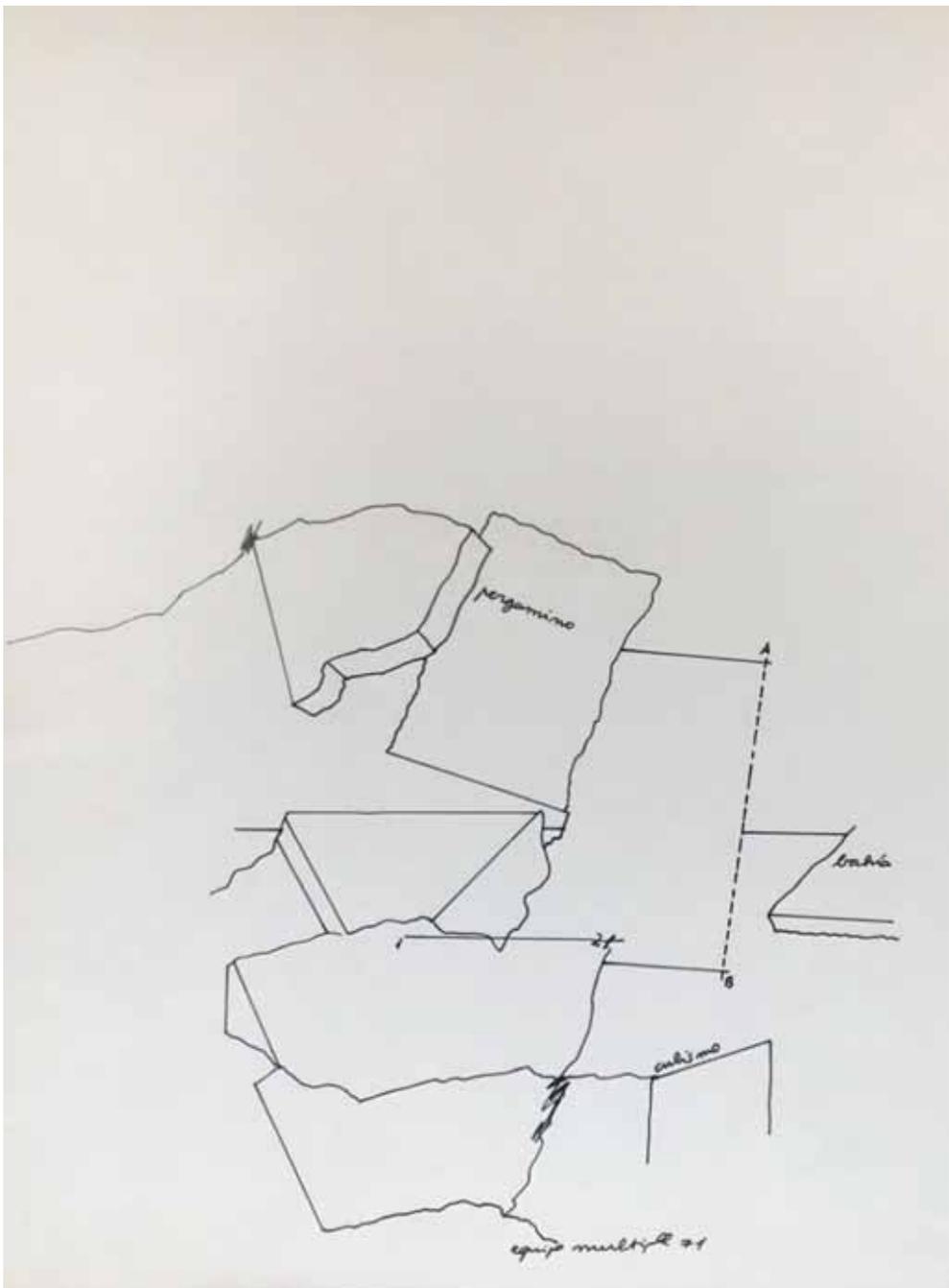


EQUIPO MÚLTIPLE

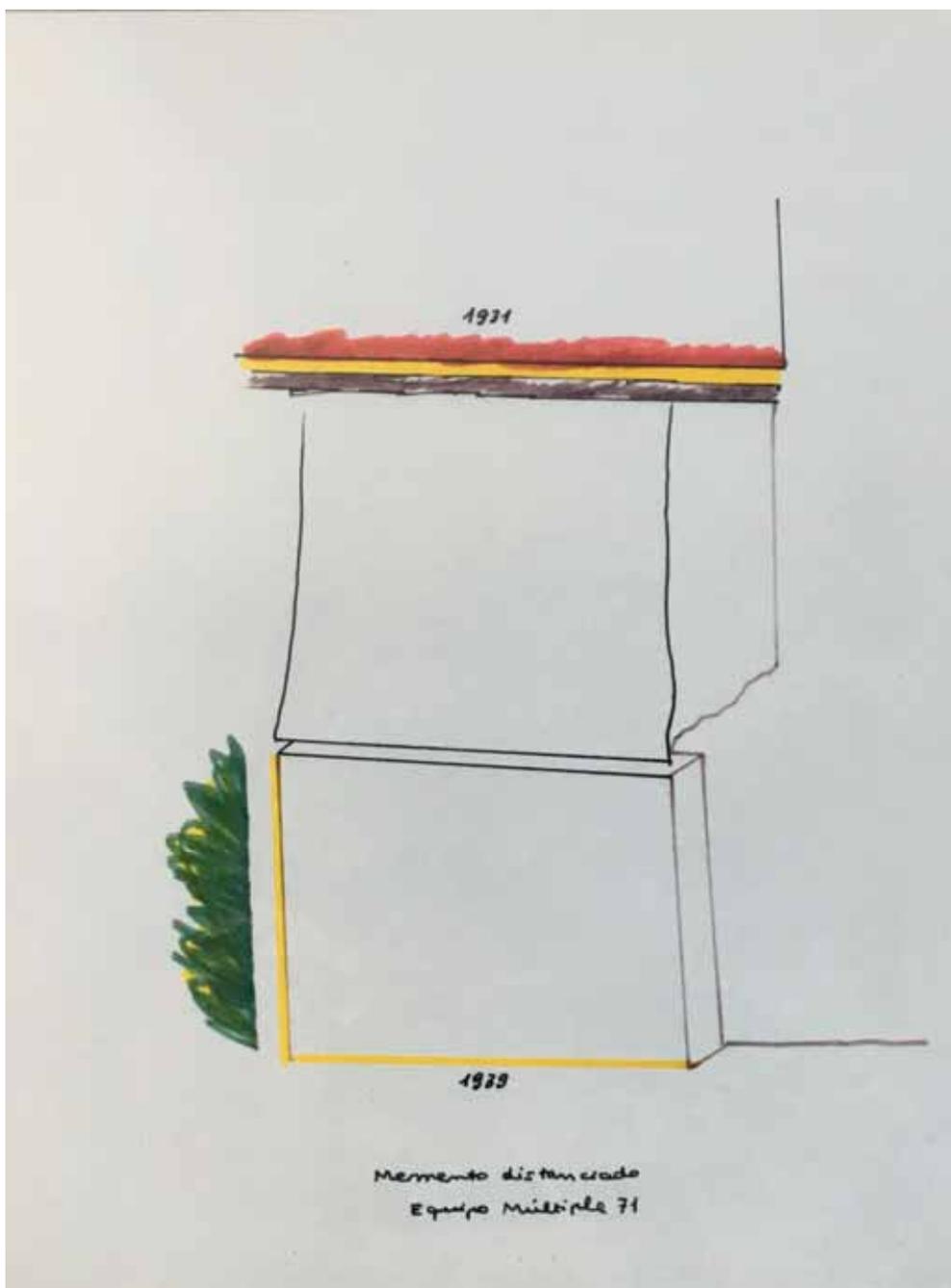
*Arriate, 1971.*

Técnica mixta sobre papel.

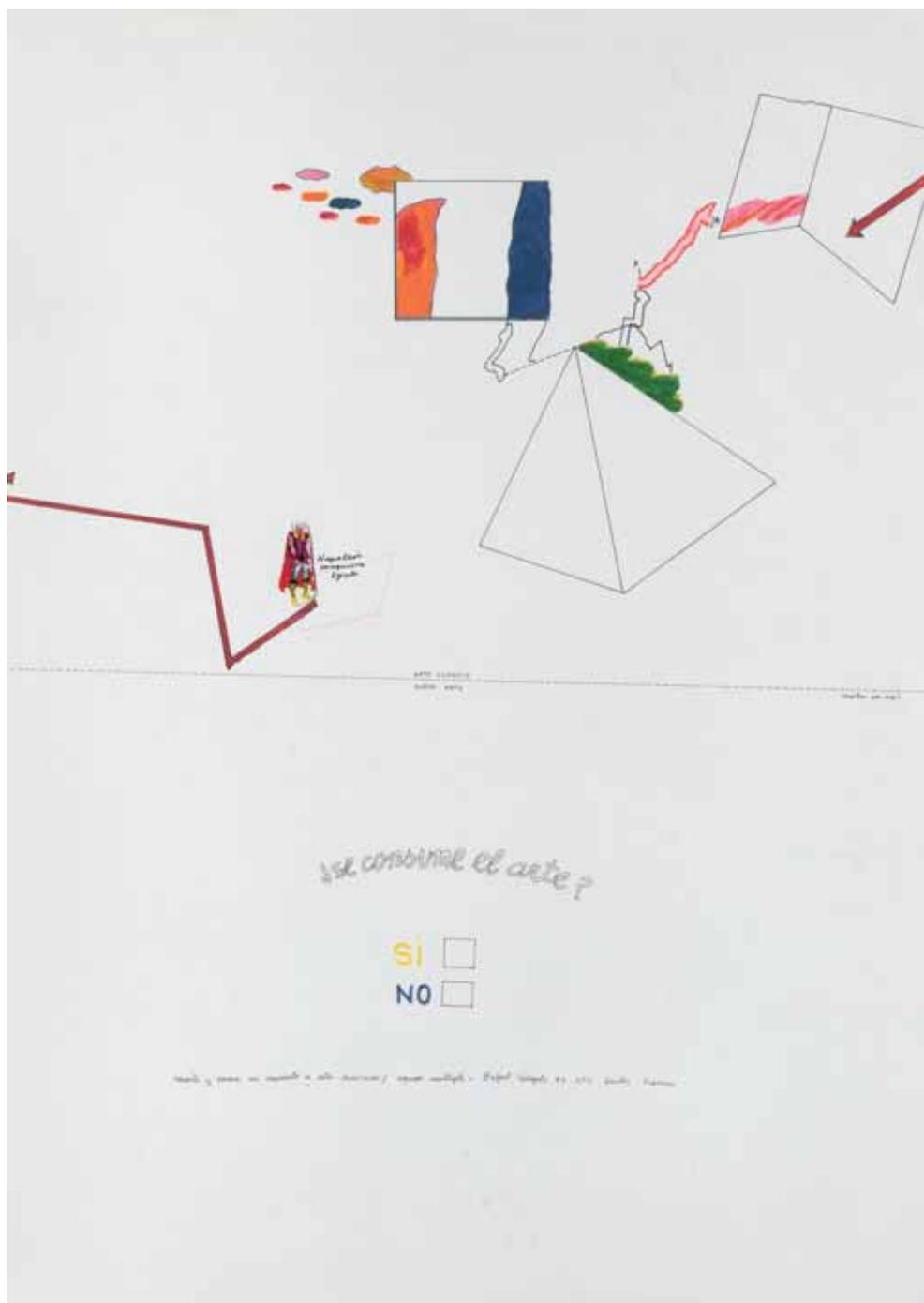
21 x 22,5 cm



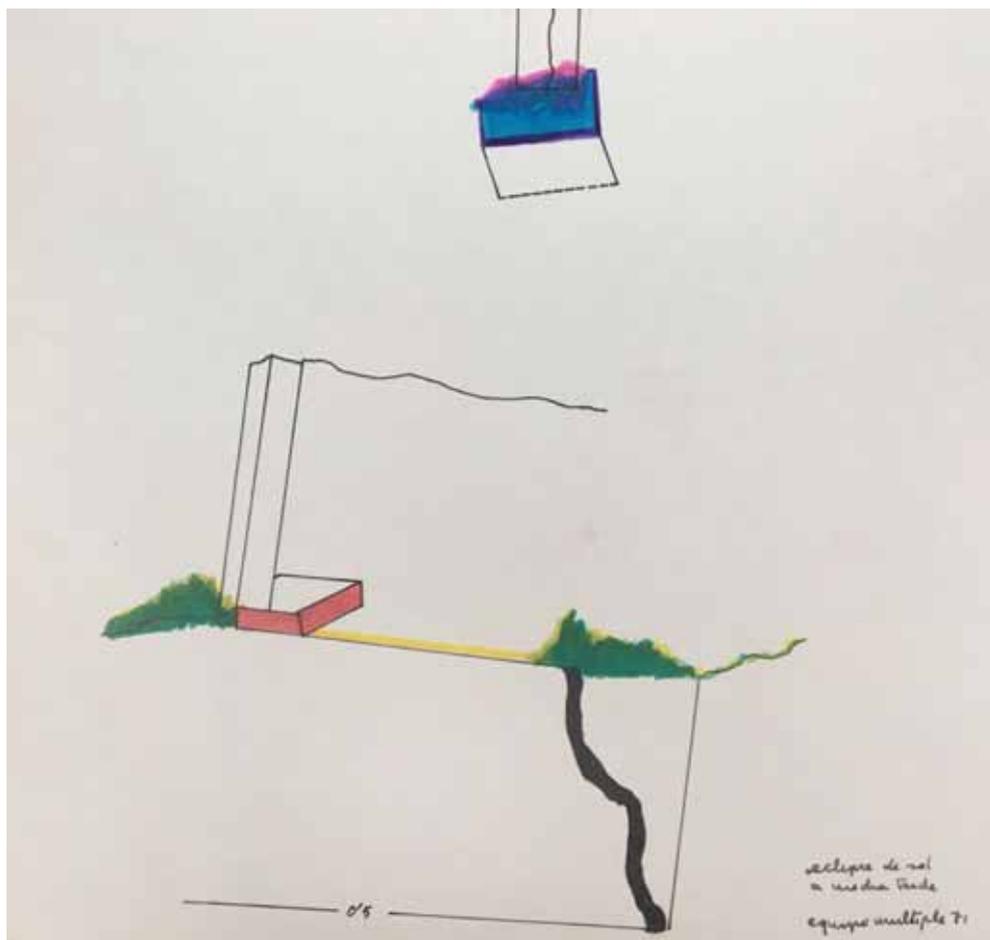
EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título (pergamino, bahía, cubismo), 1971.  
Tinta sobre papel.  
25,5 x 21,5 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Memento distanciado*, 1971  
Técnica mixta sobre papel.  
19,5 x 15 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1971.  
Técnica mixta sobre papel.  
70 x 50 cm



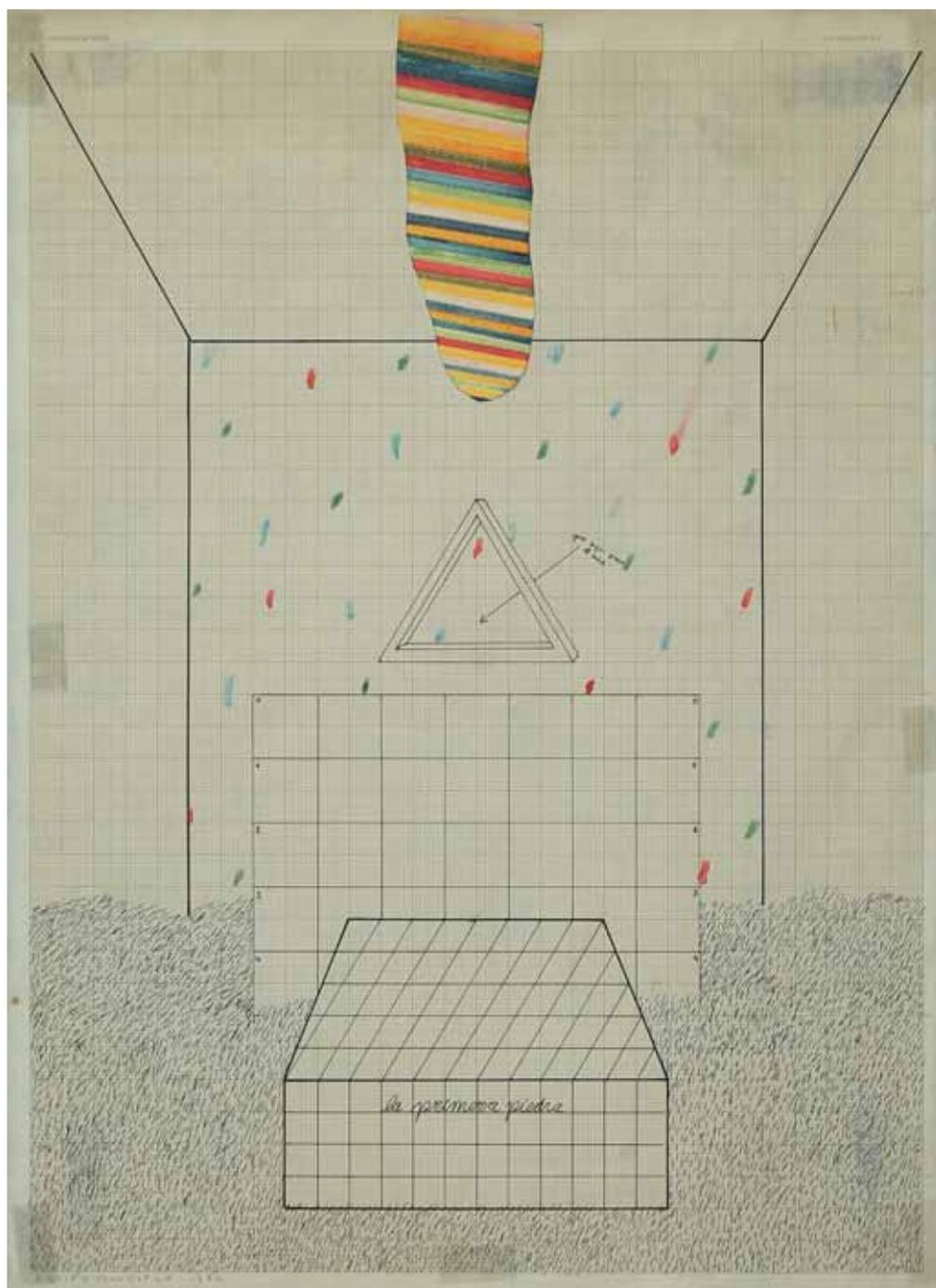
EQUIPO MÚLTIPLE  
*Eclipse de sol a media tarde, 1971.*  
Técnica mixta sobre papel.  
18,5 x 19,5 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Paisaje*, 1972.  
Técnica mixta sobre papel.  
21 x 16,5 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*Capitán Trueno*, 1972.  
Técnica mixta sobre papel.  
68 x 48 cm

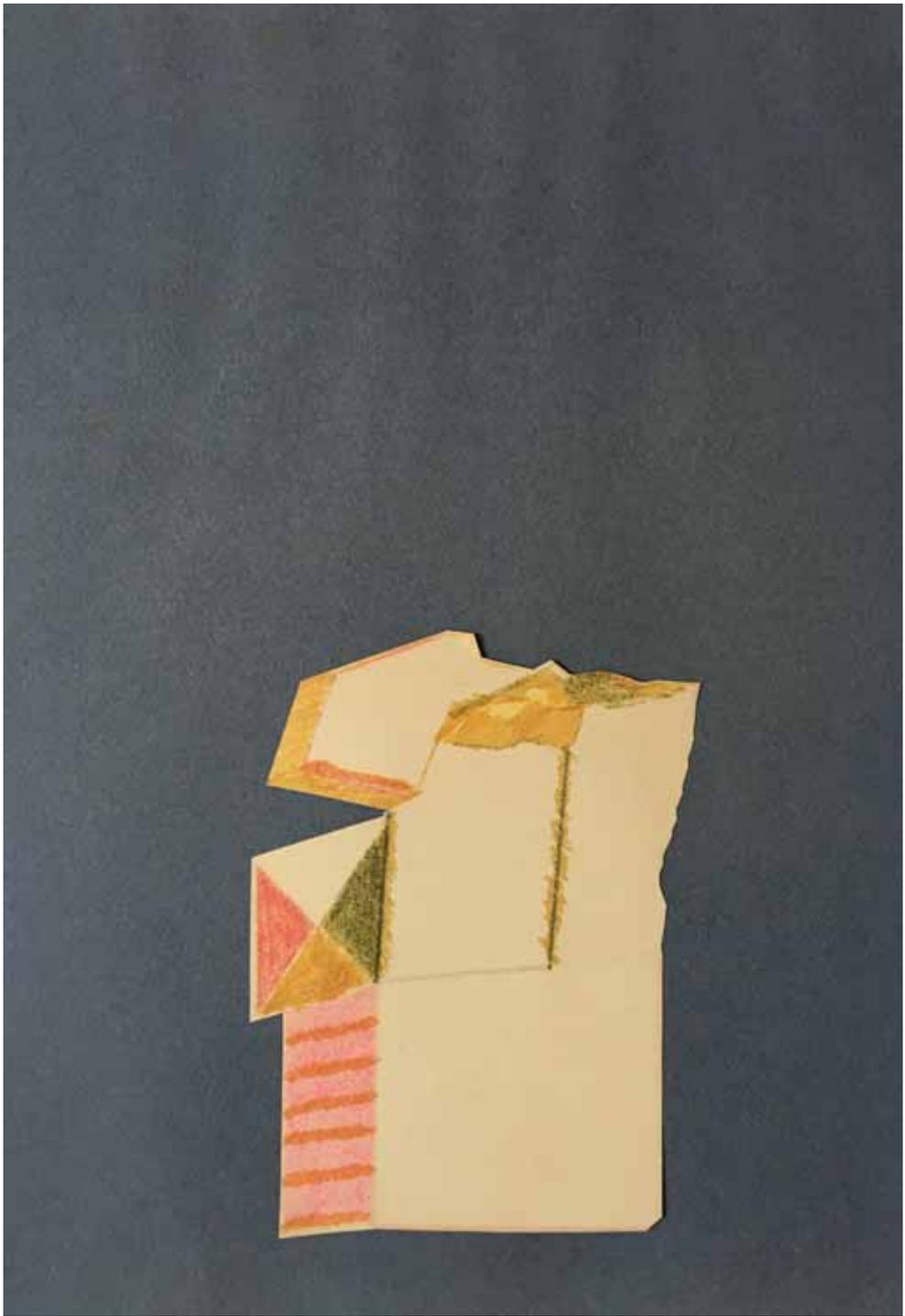


EQUIPO MÚLTIPLE

*La primera piedra*, 1972.

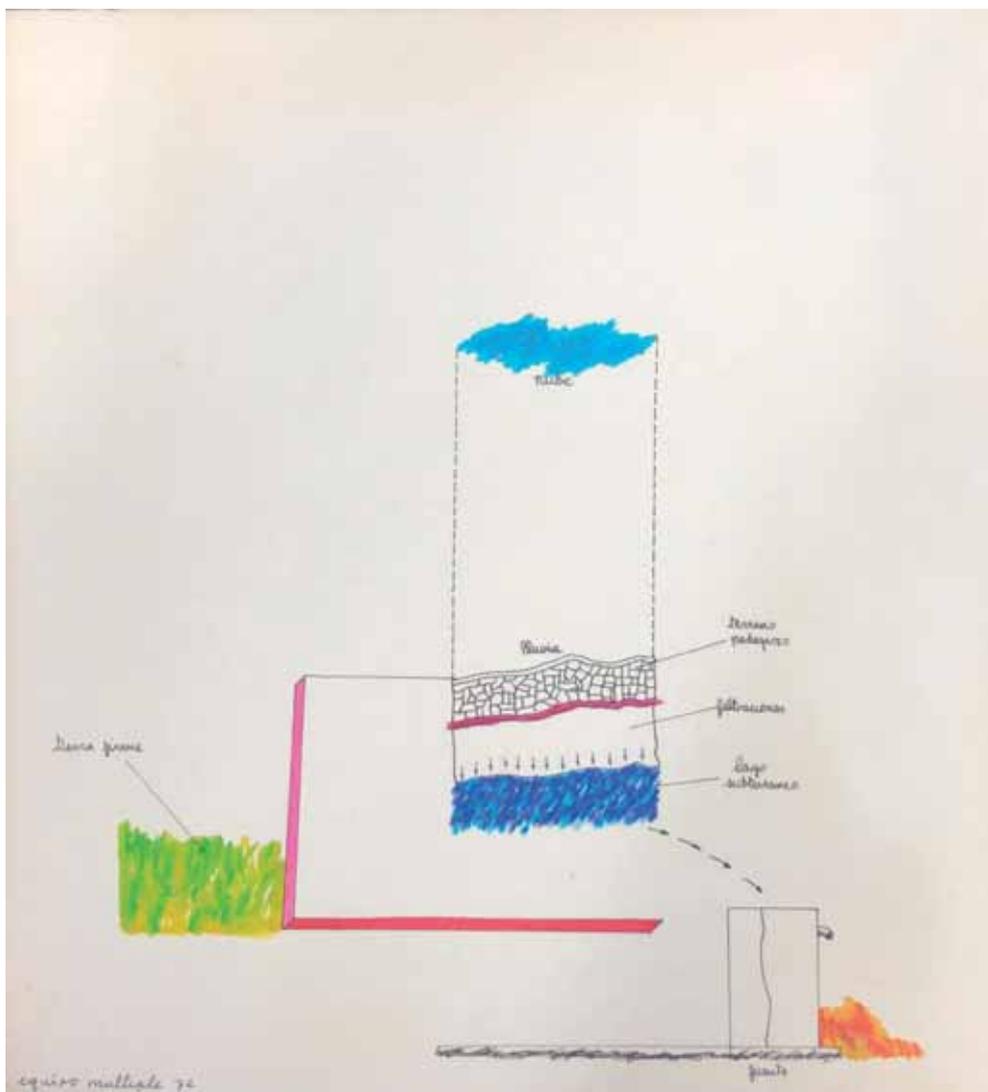
Técnica mixta sobre papel milimetrado.

40 x 30 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1972.  
Técnica mixta sobre papel.  
29 x 20 cm





EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título, 1972.  
Técnica mixta sobre papel.  
28 x 25 cm



EQUIPO MÚLTIPLE  
*A las 8 de la tarde*, Ca.1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
19 x 19,5 cm

## LA AVENTURA DEL EQUIPO MÚLTIPLE Y LA VANGUARDIA SEVILLANA DE SU ÉPOCA

Asomarse al pasado desde el presente  
y rociarlo con un perfume indulgente  
QUICO RIVAS / *El poeta sordo*

Aunque nacidos en el mismo año de 1953, en París y en Cuenca respectivamente, Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas coincidieron y se hicieron amigos inseparables en el instituto sevillano Fernando de Herrera durante los años 60, cuando el desarrollismo puesto en marcha por el régimen para encontrar posibles vías de escape a la autarquía coincidió con el palpito social y las revueltas continuadas en las calles de las grandes ciudades reclamando mejores condiciones de vida y, sobre todo, la recuperación de las libertades cercenadas tras la rebelión militar que terminó con la experiencia de gobierno de la II República Española, en 1939, para de este modo dar paso a varias décadas de ruina moral y económica.

Como una de las capitales de más peso específico de la Península, y la de mayor influencia desde Despeñaperros para abajo, además de capital de Andalucía por derecho, en Sevilla se solapaba la secular tradición de la nobleza y la alta burguesía latifundista con una importante efervescencia estudiantil y social, que fue el perfecto caldo de cultivo para que afloraran experiencias artísticas política y formalmente tan radicales como el Equipo Múltiple. Constituido por Bonet y Rivas como un revulsivo contra el inmovilismo artístico sevillano y con el impulso natural de renovar el panorama, entraron en acción cuando tan solo habían cumplido 16 años y, pese a la brevedad de la travesía del Equipo –desde 1969 hasta 1972–, consiguieron dejar huella tanto en el ambiente artístico sevillano como en galerías de Madrid, Barcelona y Valencia, en las que expusieron de la mano de la entonces emergente Galería Juana de Aizpuru, hasta que en 1972 el traslado a Madrid de la familia Bonet cerró esa etapa de creatividad plástica a cuatro manos para, en paralelo, desarrollar y consolidar su actividad crítica, iniciada en el suplemento literario de *El Correo de Andalucía*, y que sería la definitiva apuesta de futuro de ambos.

La existencia del Equipo Múltiple durante esos tres años de frenética actividad estuvo repartida, por tanto, entre la práctica del arte a cuatro manos –convinieron en firmar también como Equipo Múltiple todas las obras ejecutadas en solitario por cada uno de ellos durante esos años– y la ensayística: en *El Correo de las Artes*, suplemento semanal de *El Correo de Andalucía* nacido por sugerencia de Antonio Bonet, padre de Juan Manuel, volcaron su vocación de escritores –bajo los seudónimos Francisco Jordán y Juan de Hix– para abrirse camino en la actividad a la que ya dedicarían desde entonces sus mejores energías, porque mediante esas críticas, ensayos y entrevistas que le daban contenido al suplemento, los emergentes Bonet y Rivas abonaron el terreno para lo que sería su principal dedicación en adelante: libros, colaboraciones en prensa, prólogos para catálogos y comisariados de



Exposición *Quico Rivas: una continua maquinación*.  
Espacio Santa Clara, Sevilla. Otoño de 2018.  
Comisaria Esther Regueira.

exposiciones fueron desde entonces sus principales ocupaciones puesto que, con el nuevo siglo, Rivas volvió a la actividad pictórica, ya en solitario y con su propio nombre, como quedó demostrado con generosidad en la estupenda exposición comisariada por Esther Regueira con la colaboración de Mar Villaespesa en este mismo espacio hace poco más de un año, ‘Quico Rivas: una continua maquinación’, en la que el relato expositivo se abría, en buena lógica, con un succulento aperitivo del Equipo Múltiple.

Luego, tras el fin de las actividades del Equipo, fueron pasando los años con visos de que el manto del olvido cayera sin piedad sobre aquel milagro de experiencia creativa que habían compartido. No obstante, lo que en su momento pareció una simple y efímera aventura juvenil a cuatro manos, ha terminado por dejar una huella inesperadamente indeleble en el arte español posterior, rastro que desde la perspectiva actual se hace necesario analizar y mostrar en toda su extensión, para así poner en valor el inesperado fervor de aquellos años.

En 2001, tres décadas después de la disolución del Equipo Múltiple, Quico decidió exorcizar los fantasmas que no terminaron convertidos en cenizas tras el devastador incendio de su casa de Los Molinos y convocó a Bonet y a quien firma estas líneas en el chalet de Peña del Oso (Mirasierra) donde vivía por entonces, para examinar todo el material del Equipo Múltiple que contenía aquel cartapacio en el que todavía quedaban pavesas como testigos de aquella infernal desgracia que mermó sustancialmente su patrimonio artístico y bibliográfico. Y de resultas de aquel encuentro, pocos meses después se presentó una selección de sus trabajos compartidos en la Galería Sandunga (Granada) y en el Colegio Mayor Rector Peset (Valencia), para cuyo catálogo Quico Rivas escribió el texto de introducción que ahora abre también este volumen, el que el lector tiene entre sus manos.

Aquella antología de bolsillo, cuyo contenido seleccionaron personalmente Bonet y Rivas –yo tan solo hice las veces de un convidado de piedra con trazos de fiscal, a fin de resolver dudas puntuales y prácticas– fue el último testimonio del Equipo Múltiple en vida de Quico, verdadero impulsor de aquella sorpresiva recuperación cuando Juan Manuel Bonet andaba en otra dimensión y dirigía el Museo Nacional Reina Sofía, tras haber pilotado el IVAM. Y tan sólo siete años después de la resurrección de aquella aventura compartida en sus años mozos, y cuando rozaba la felicidad de sentirse pintor dominguero en su refugio de Grazalema reconciliado con el mundo, mientras seguía escribiendo y organizando exposiciones –como mi primera antológica ‘Entre dos mundos’ (Palacio de los Condes de Gabis. Granada, 2004)– Quico Rivas falleció en Ronda (Málaga), el 2 de junio de 2008, a los 55 años y enamorado de la vida a *plein air*.

Y puesto que en este 2019 que ya llega a su fin se cumplen 50 años de la formación del Equipo Múltiple, parece llegado el momento de una recuperación de su obra y de su legado en relación con la compacta vanguardia artística de Sevilla en aquellos años.

## II

La revisión, medio siglo después, de esta aventura del Equipo Múltiple, tan breve como intensa, hace necesaria también una revisión del momento artístico y social en que nació y se desarrolló, para que sus creaciones se presenten con naturalidad en su contexto, arropadas por una larga treintena de obras de artistas de la vanguardia sevillana de la época, así como de otros creadores que aunque llegaban desde lejos a aquella Sevilla enseñoreada en sus propios fastos, eran muy cercanos a aquellos jóvenes Rivas y Bonet que tenían toda la vida por delante: Fernando Zóbel y Gerardo Rueda, artífices del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, junto a Gustavo Torner, los alentaron en su aventura a la par que dejaron su impronta y magisterio en la capital hispalense durante sus repetidas estancias sevillanas.

En 1969, cuando Juan Manuel Bonet y Quico Rivas decidieron unir sus fuerzas y poner en marcha el Equipo Múltiple, Sevilla era una ciudad muy anclada todavía en lo académico y, en la práctica, su única relación con el arte contemporáneo se condensaba en la Galería La Pasarela, que tras abrir sus puertas en 1965 de la mano de Enrique Roldán, había presentado exposiciones individuales de Fernando Zóbel, Antonio Saura, Lucio Muñoz y Gerardo Rueda, entre otros artistas del llamado Grupo de Cuenca vinculados a la Galería Juana Mordó, de Madrid, así como de los artistas locales Teresa Duclós, Paco Cuadrado, Juan Suárez, José Luis Mauri, Luis Gordillo, Carmen Laffón y Francisco Molina, que llegó desde Madrid y ya se asentó en Sevilla para los restos. Así fue cómo La Pasarela, la librería Montparnasse —en cuyo sótano presentaron su primera individual y la colectiva ‘Sobres’—, o la Casa Damas que acogió su segunda individual en 1972, consiguieron renovar el ambiente artístico sevillano, algo que casi coincidió en el tiempo con la desaparición del Equipo Múltiple, en 1972, provocada por el traslado de la familia Bonet a Madrid.



Vidriera de la Iglesia Nuestra Señora del Pilar. Sevilla (1963)  
Autor: Santiago del Campo.  
Fotografía: Claudio del Campo.

Por suerte, para darle continuidad a aquella bocanada de aire fresco, una inquieta Juana de Aizpuru recogió el testigo de La Pasarela y en 1970 abrió una galería con su nombre en la calle Canalejas: una apuesta por el arte de riesgo que fue el vehículo decisivo para que Sevilla entrase definitivamente en la modernidad y desde allí fluyera una continuada labor de difusión del arte local fuera de su ciudad y se exhibiera en Sevilla verdadero arte de riesgo y de prestigio. Y esta palpitante tarea de renovación se consolidó poco después con la creación del

Museo de Arte Contemporáneo, que abrió sus puertas de la mano de Víctor Pérez Escolano en 1972 y fue un claro ejemplo del ambiente que se había instalado en la ciudad gracias a La Pasarela, Casa Damas y la librería Montparnasse, con sus innovadoras apuestas de futuro.



EQUIPO MÚLTIPLE  
Sin título [última obra], 1972.  
Técnica mixta sobre lienzo.  
65 x 54 cm

Al buscar los extremos de la secuencia cronológica en las creaciones del Equipo Múltiple nos encontramos con que la primera de sus obras, ejecutada a solas por Juan Manuel Bonet –según confesión propia– es un collage sin título (pág. 31) que formalmente me resulta muy deudor de la estética de Gerardo Rueda, pero que a su vez parece radiografiar el espíritu y la propia configuración humana del Equipo Múltiple: dos bandas de distinto color -verde y amarillo- pero idénticas y verticales, se reparten al ancho toda la superficie de la obra y parecen ir ascendiendo hasta confluir en un elemento horizontal rojo, tan descarnado en su intensidad que parece aglutinar conceptualmente esas dos fuerzas cromáticas ascendentes en representación de cada uno de los miembros del Equipo Múltiple, para finalmente

unirse y dar forma a ese elemento horizontal que, con la plenitud del bermellón, remata y consume este collage que abre cronológicamente el discurso expositivo.

Desde ahí y a lo largo de los cuatro años que fluyen desde el 69 al 72, Bonet y Rivas fueron creando un buen número de obras que aglutinan muy diversas tentaciones y devociones bien concretas, que van desde el napolitano Lucio del Pezzo y el americano afincado en Roma Cy Twombly hasta los artistas españoles del llamado Grupo de Cuenca, desde el citado Rueda al atmosférico Mompó, y diversas querencias del informalismo abstracto y del pop imperantes por entonces, y cuyo único común denominador era ese soporte papel, o cartulina, sobre el que fueron ejecutando todas estas obras, delicadas creaciones que iban guardando en aquella misteriosa carpeta azul que cada noche dormía en casa de uno de los miembros del Equipo.

Y así, desbordando sus propias previsiones de productividad, llegamos al final en el tiempo de esta historia: la última de sus obras, la que remata esta secuencia cronológica, es una pintura ejecutada sobre lienzo que quedó sin terminar y, por tanto, sin firmar, cuando el destino académico de Antonio Bonet Correa provocó su traslado a Madrid con su familia, y supuso la fractura y fin de la aventura del Equipo Múltiple. Y pese a que esa fue la incuestionable causa/efecto para poner fin a aquella odisea adolescente fraguada codo con codo, en su texto de 2001 Quico Rivas nos ofreció una versión de los hechos más prosaica –“la capacidad de realización del Equipo Múltiple nunca estuvo a la altura de sus ambiciosos proyectos y sueños”– aludiendo al vértigo que debió embargar a uno y otro cuando la situación exigió un grado más de profesionalidad y el ineludible salto a nuevos soportes, a otros formatos y compromisos.

### III

Medio siglo atrás, en aquella España en tránsito hacia una modernidad que el régimen trataba de mediatizar en lo posible con sus tímidas vaharadas de aperturismo, o directamente reprimir, el concepto de vanguardia estaba muy condicionado por la situación política y social del país. Si bien eran decididamente vanguardistas las propuestas formales de los artistas sevillanos más representativos de la generación inmediatamente anterior a la de Bonet y Rivas, con Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez como principales abanderados de la renovación en su apuesta por la abstracción, también eran considerados artistas de vanguardia aquellos otros que por su compromiso político de izquierdas, y también por la temática de compromiso de sus obras, estaban más directamente implicados en la lucha en favor de las libertades, aunque sus trabajos remitieran directamente a lo académico, como es el caso de Francisco Cuadrado con sus ediciones seriadas, de asunto campesino y carácter reivindicativo que, por su gran difusión, marcaron época.

Por su parte, algunos artistas sevillanos de generaciones anteriores, como Carmen Laffón, Teresa Duclós, Joaquín Sáenz y Claudio Díaz, entre otros, apostaron por una decidida renovación a partir de los temas clásicos, directamente heredados de la Academia y el arte sevillano precedente, mientras que otros de ese mismo arco generacional, como Luis Gordillo y Manuel Salinas, se decidieron por renovar lenguajes y formalidades con otras intenciones mucho más rompedoras.

También tuvieron gran predicamento en la Sevilla de entonces, por las propuestas de las galerías antes citadas, artistas que llegaron desde otras latitudes, como los ya nombrados Zóbel, Rueda y Torner, que influyeron claramente en el registro de los emergentes sevillanos, o aquellos otros como Jordi Teixidor, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea o José María Yturralde, que generacionalmente estaban más cerca del Equipo Múltiple y también se prodigaron en la ciudad durante aquellos años.

La aportación de todos estos artistas, tanto de los sevillanos como de aquellos otros que, por su presencia continuada, contribuyeron a oxigenar la ciudad en tiempos especialmente difíciles, nos ayuda hoy, medio siglo después de aquella aventurada y venturosa travesía del Equipo Múltiple, a configurar un nutrido y variopinto mosaico que nos pone ante un espejo cuyo azogue nos devuelve el reflejo de nuestra propia realidad, para mostrarnos ahora y aquí tal como éramos, cuando difícilmente podíamos soñar cómo seríamos hoy.

PABLO SYCET TORRES  
*Gibraleón / Madrid, noviembre de 2019*

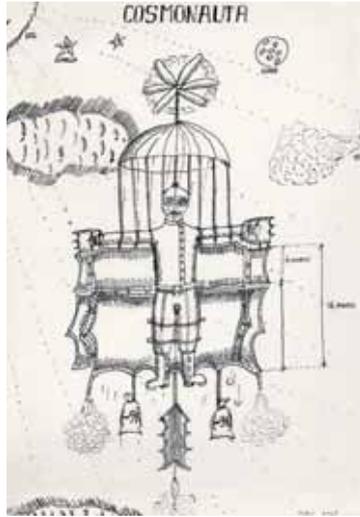
GALERÍA DE IMÁGENES DE  
**LA VANGUARDIA SEVILLANA DE LA ÉPOCA**



CARLOS ALCOLEA  
*Mujer tumbada (paisaje industrial)*, 1969.  
Óleo sobre lienzo.  
81 x 117 cm



MANUEL BARBADILLO  
Sin título. Periodo 1964-1968.  
Acrílico sobre tela.  
100 x 62 cm



PEDRO BONET  
*Cosmonauta*. Ca.1971.  
Tinta sobre papel.  
31,5 x 22,5 cm



JAIME BURGUILLOS  
*Composición*, 1967.  
Óleo sobre lienzo.  
81 x 100 cm



JOSÉ CALA FONTQUERNIE  
Sin título, 1973  
Técnica mixta sobre cartulina.  
22,7 x 10,7 cm



ROLANDO CAMPOS  
*Bodegón*, 1976.  
Grafito sobre papel.  
48 x 68 cm



FÉLIX DE CÁRDENAS

Sin título, 1976.

Tinta sobre papel.

9,3 x 10,7 cm



FRANCISCO CORTIJO

Sin título, 1962.

Óleo sobre tabla.

50 x 65,5 cm



PACO CUADRADO  
*Familia recogiendo aceitunas*, 1973.  
Grabado sobre linoleum.  
50 x 65,4 cm



GERARDO DELGADO  
Sin título, 1977.  
Técnica mixta sobre papel.  
45 x 31,5 cm



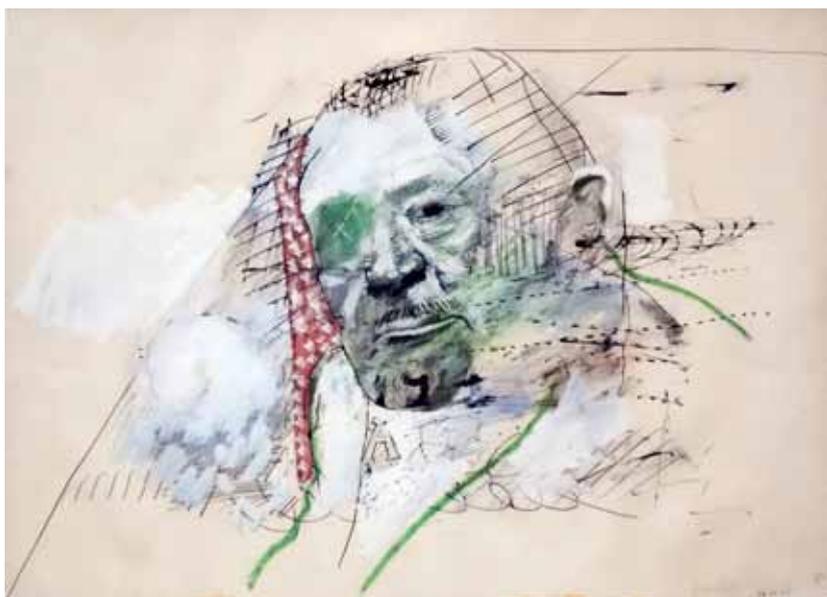
CLAUDIO DÍAZ  
Sin título, 1970-1971.  
Óleo sobre lienzo.  
89 x 139 cm



EMILIO DÍAZ-CANTELAR.  
*Antiguo muelle de petroleros, Huelva.*  
Litografía sobre papel.  
28 x 38 cm



TERESA DUCLÓS  
*Hortensias*, 1966.  
Óleo sobre lienzo.  
60 x 73 cm



LUIS GORDILLO  
*Cabeza Steinbeck*, 1963  
Técnica mixta sobre cartulina.  
50 x 69 cm



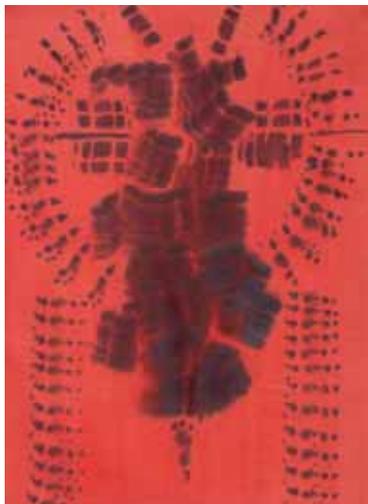
JOSÉ GUERRERO  
*La brecha*, 1967.  
Aguafuerte sobre papel.  
50 x 65 cm



JUAN LACOMBA  
Sin título, 1969.  
Técnica mixta sobre papel.  
29,7 x 21 cm



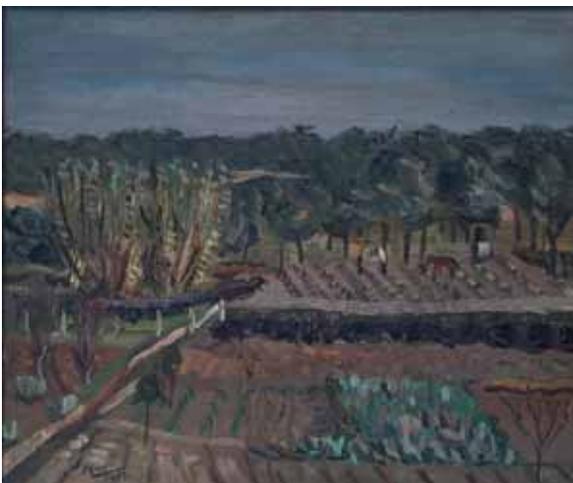
CARMEN LAFFÓN  
*Niña sentada de perfil*, 1972.  
Dibujo al carbón sobre papel.  
57 x 45 cm



JAVIER MAMPEL  
*Impronta*, 1972.  
Tinta sobre papel.  
42 x 30 cm



MARÍA MANRIQUE  
Sin título, 1971.  
Grabado al aguafuerte.  
50 x 40 cm



JOSÉ LUIS MAURI  
Sin título. 1973  
Óleo sobre madera.  
28 x 33,5 cm



FRANCISCO MOLINA  
Sin título, 1972.  
Técnica mixta [Múltiple].  
73 x 60 x 4 cm



SALVADOR MONTESA  
Las dos bolitas, 1971.  
Óleo sobre tabla.  
81 x 59 cm



MIGUEL PÉREZ AGUILERA

Sin título, 1974.

Tinta sobre papel.

10,8 x 16 cm



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

*Interior con asunto místico (de las cosas transparentes)*

*(Autorretrato en interior n° 2. Guillermo con 8 años en un lugar imaginario), 1973.*

Acrílico sobre madera.

101 x 122,5 x 5 cm



PACO REINA  
Sin título, 1968.  
Esmalte sobre contrachapado.  
101 x 158 cm



JUAN ROMERO  
*Promenade des hypocrites*, 1963.  
Óleo sobre lienzo.  
82 x 101 cm



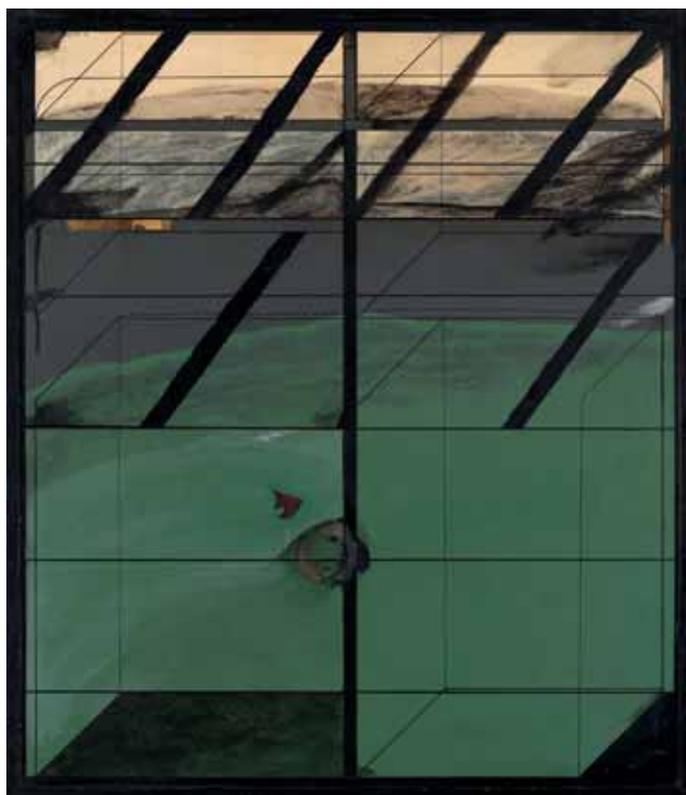
GERARDO RUEDA  
*El sobre II*, 1969.  
Collage sobre papel y madera.  
47 x 48 cm



JOAQUÍN SÁENZ  
*Cristalera azul*  
(*habitación apagada*), 1977.  
Óleo sobre lienzo.  
33 x 24 cm



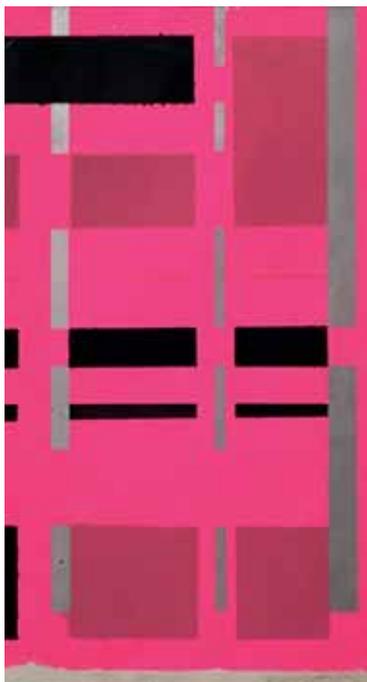
MANUEL SALINAS  
Sin título, 1972.  
Técnica mixta sobre papel.  
56,5 x 50 cm



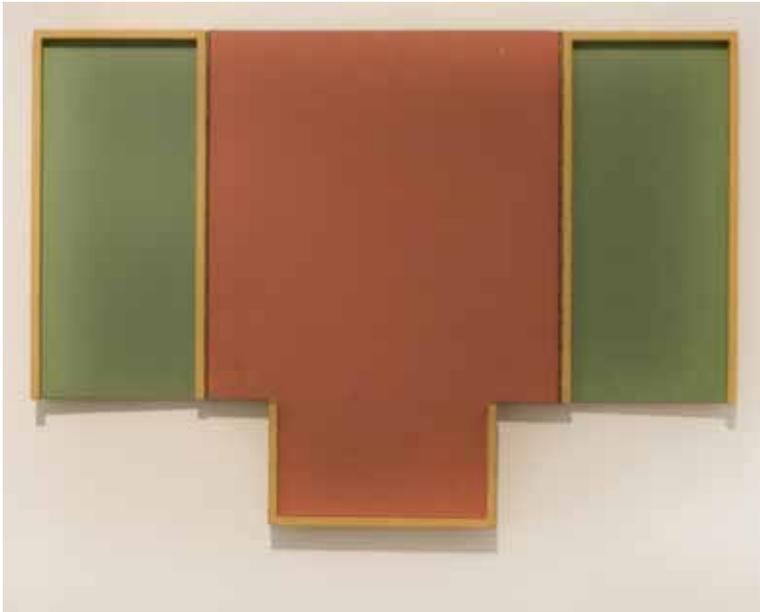
JOSÉ RAMÓN SIERRA  
Sin título, 1974.  
Técnica mixta.  
90 x 78 cm



PEPE SOTO  
Sin título, 1970.  
Técnica mixta sobre papel.  
31 x 41 cm



JUAN SUÁREZ  
Sin título, 1970.  
Mixta sobre papel.  
34,5 x 18,5 cm



JORDI TEIXIDOR  
*Triptico verde-amarillo, 1967.*  
Pintura sintética y óleo sobre madera.  
56 x 40 cm. cerrado  
56 x 80 cm. abierto



IGNACIO TOVAR  
Sin título, 1974.  
Esmalte sintético mate y tinta china sobre masonita.  
60 x 60 cm



JOSÉ MARÍA YTURRALDE  
 Sin título, 1967.  
 Pintura acrílica y sintética sobre madera.  
 46 x 44,5 cm



FERNANDO ZÓBEL  
 Carta a un destinatario desconocido [Probablemente Paco Molina], Años 60.  
 Tinta sobre papel.  
 20 x 20 cm



Este catálogo de la exposición  
*La aventura del Equipo Múltiple (1969-1972)*  
*y la vanguardia sevillana de su época*  
se terminó de imprimir el 27 de  
noviembre, festividad de  
San Acacio, mártir.  
Sevilla  
2019



Wm 97

 **ICAS**  
Instituto de la Cultura  
y las Artes de Sevilla

**NO8DO**  
AYUNTAMIENTO  
DE SEVILLA