

Resonancias de Equipo Comunicación en los frentes culturales de otras geografías del Estado: el Centro de Arte M-11 en Sevilla (1974-1975)

Lola Visglerio Gómez

1. Introducción

Equipo Comunicación formó un «frente cultural»¹ contra el franquismo que operaba desde una formalización, la editorial, y desde un centro geográfico, simbólico y político, Madrid. Aunque estuvo activa antes y después de la muerte de Franco, los últimos años de vida del dictador fueron los de mayor producción de esta editorial. Durante ese periodo, el trabajo impulsado por Comunicación fue sin duda excepcional, pero en ningún caso puede considerarse único, ni aislado, en el país. Al contrario, existieron constantes paralelismos y entrecruzamientos con el entorno artístico militante, crítico o de vanguardia de otras geografías del Estado. Estas concomitancias reflejan el pulso y la textura de una época mucho más interconectada y descentralizada de lo que a menudo se revela en los textos que se han encargado de interpretarla.

A ellas se debe este texto, que trata de contextualizar, al tiempo que descentrar, la actividad de esta editorial, a partir de una iniciativa cultural coetánea a

¹ Así lo denominó uno de sus miembros, Valeriano Bozal, en la introducción al libro *El intelectual colectivo y el pueblo*, de la editorial Comunicación (1976, 11-15).

Cómo citar: Visglerio Gómez, Lola. 2026. «Resonancias de Equipo Comunicación en los frentes culturales de otras geografías del Estado: el Centro de Arte M-11 en Sevilla (1974-1975)». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 197-214. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.11>

su trayectoria, y conectada a ella en distintos niveles, pero afincada en un territorio alejado de la capital madrileña. En concreto, las páginas que siguen exploran de qué forma los intereses intelectuales, artísticos y políticos de Equipo Comunicación reverberan con los del Centro de Arte M-11, un espacio de exhibición artística, activo en Sevilla entre 1974 y 1975. En él tuvo un papel fundamental Alberto Corazón, y participaron también otras personas inmersas en la red de Equipo Comunicación, que hubieron de adaptar sus estrategias de intervención cultural a la realidad de una ciudad tradicionalmente hostil a la vanguardia.

A pesar de su corta vida, el M-11 puede ser leído como una caja de resonancia en la que reverberan muchos intereses artísticos e intelectuales que ocupaban a la juventud artística comprometida en aquellos años. A continuación, me detendré solo en algunos de los que compartieron el M-11 y Equipo Comunicación. Entre ellos, la reflexión sobre los lenguajes artísticos y su relación con los medios de masas y otras prácticas visuales, sonoras o espaciales; el cuestionamiento de las lindes entre teoría y práctica en el campo del arte y de la estética; o el papel que todos ellos desempeñaron en la conformación de espacios de aprendizaje autónomos, desligados de los canales oficiales de enseñanza y exhibición artística de la España tardofranquista.

2. Un centro de arte de vanguardia en las postrimerías del franquismo

El M-11, como Equipo Comunicación, fue un proyecto protagonizado por hombres². Abierto como centro de arte en el mes de marzo de 1974, sus responsables fueron Manuel Salinas (Sevilla, 1940-2021), Alberto Corazón (Madrid, 1942-2021), Juan Manuel Bonet (París, 1953), Francisco (Quico) Rivas (Cuenca, 1953-Ronda, 2008) y Diego Carrasco (Sevilla, 1951), siendo los cuatro últimos los que dirigieron, *de facto*, el centro; Francisco de la Peña en el papel –pero solo el papel, pues nunca ejerció como tal– de director y, como fuente de financiación, Javier Guardiola. Pero la realidad es que el M-11 existió gracias a la intervención e impulso de Marta Medina Muro, que no aparece

² Para conocer más en detalle el proceso de creación y constitución del centro, consultar el texto de Diego Carrasco (2025a). Agradezco a Diego Carrasco el haber compartido conmigo este texto y la documentación relativa a los orígenes del M-11, así como su generosidad y la de Alberto Marina por acceder a ser entrevistados para esta investigación.

en ninguna de las referencias sobre el centro. La historia es breve: Salinas, artista vinculado a la abstracción y cercano a los círculos de la burguesía sevillana del momento, consigue que un empresario arrocero de la ciudad, Javier Guardiola, y su mujer, Marta Medina, concedan la financiación necesaria para impulsar un centro de arte de vanguardia en la ciudad.

Pero fue, en concreto, Medina la que presionó para que la propuesta saliera adelante. Hasta tal punto fue así, que el logotipo del centro fue un homenaje a su figura. Su diseñador, Alberto Corazón, transformó la inicial de su nombre y apellidos, una M, en un 11 –girando el primer número sobre su eje longitudinal– y le dio forma de sello (Carrasco 2025b), con esa estética archivística tan habitual en sus creaciones de esa época [Figura 32]. No he encontrado más información sobre el nivel de intervención de Marta Medina en la vida del M-11, aunque parece claro que tuvo mucho que ver en la abrumadora presencia femenina entre el público del centro. En todo caso, su imprescindible papel en su nacimiento y su nula presencia en los relatos existentes al respecto son un ejemplo más del nivel de ocultamiento que afectaba a las mujeres, también las de clase alta, en los ambientes artísticos del país.



Figura 32. Páginas interiores del catálogo de la exposición de Alberto en el M-11, 1974, con el sello del M-11 a la izquierda.

Una vez conseguida la financiación, Manuel Salinas propuso como director del centro a Antonio Bonet Correa, que por aquellos años ya colaboraba –o empezaría a hacerlo unos meses después– en la Serie B de Comunicación³. Sin embargo, Bonet, que ostentó la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla poco antes de su traslado a Madrid, recomendó que fuera su hijo, Juan Manuel, y su amigo Quico Rivas, con más conocimientos de arte contemporáneo que él, los que llevaran adelante el proyecto⁴; fueron ellos los que invitaron al resto de implicados.

Uno de los primeros paralelismos entre el M-11 y Comunicación fue que ninguno de ellos cumplió con el cometido para el que oficialmente se les concedió el permiso de actividad por parte de la autoridad franquista. En lo que respecta al centro sevillano, habría sido lógico que funcionara como una galería de arte al uso –como recogían los estatutos de la sociedad que se creó para darle sostén legal⁵–, que exhibiera obras fácilmente adquiribles dentro de un mercado del arte en un lento pero progresivo ascenso. Sin embargo, aunque era en efecto un centro de arte privado y las obras que se exponían estaban a la venta, lo cierto es que el M-11 nunca fue económicamente sostenible, ya que las ventas fueron exiguas.

Esta razón explica lo efímero de su existencia, pues solo estuvo activo hasta el verano del año 1975. No obstante, también se han deslizado otras motivaciones de carácter político e ideológico para su cierre. Me refiero a las filiaciones comunistas de varios integrantes de la directiva, como Bonet, Carrasco y Rivas –que militaban en Acción Comunista–, o Corazón –militante del PCE–; pero también a las exposiciones que alojó. Durante una de las últimas, dedicada a Equipo Crónica, la acera de la céntrica calle sevillana donde se ubicaba el M-11 apareció con la pintada «rojos». Sea por uno u otro motivo, llegado un punto, Guardiola y Medina retiraron su financiación y el centro cerró sus puertas.

A pesar de todo, lo cierto es que la viabilidad económica nunca fue una gran preocupación para el equipo directivo⁶. Es más, Bonet, Corazón, Ca-

³ En la línea dedicada a «Arte» de esta serie, que fue presentada como «una colección dirigida por Antonio Bonet Correa y Equipo Comunicación», aparecieron dos volúmenes: Kasimir Malevich, *El nuevo realismo plástico* y Georges Kubler, *La configuración del tiempo*, ambos de 1975.

⁴ No obstante, él se mantuvo como presidente del consejo técnico del M-11, aunque en la documentación conservada no quedan claras las funciones de este órgano.

⁵ «Esquema general de constitución y actividades de la sociedad inversora y centro de arte M 11», apéndice incluido en la tesina de licenciatura inédita de Genaro Marcos (1987).

⁶ A pesar de ello, durante el tiempo en que sí fue viable, todas las personas que trabajaban en el M-11 cobraban un sueldo; mientras que a los artistas que expusieron se les compraba obra.

rrasco y Rivas no aspiraban a que el M-11 funcionara como una galería de arte al uso. En un texto de la época, el último de ellos señalaba que su objetivo era crear una «tipología distinta a la que en nuestro país tienen las galerías de arte y los museos, algo que de una u otra forma, y aunque se mantengan los problemas de fondo (la mercantilización del arte), ofrezca una faceta más viva, más dinámica de éste» (Rivas 1974, 34). En efecto, como veremos en las líneas que siguen, el modelo de experimentación, reunión y aprendizaje artístico del M-11, y el tipo de exposiciones y actividades que realizó, resultaron tan distintos a los de una galería tradicional, como similares en sus objetivos y naturaleza a los de otros proyectos de corte antifranquista de la época.

3. Espacios de encuentro, debate y aprendizaje

Aunque el M-11 tuvo una financiación privada, en realidad nunca obedeció a los intereses de su promotor, ni estuvo supeditado a una determinada línea de actuación. Esta permisividad dotó de una gran libertad a sus directores, que hicieron de él un espacio de encuentro, debate y aprendizaje independiente y con altas cotas de experimentalidad. La apertura de estos lugares durante el tardofranquismo no es una cuestión baladí. Ante una época en la que los espacios públicos de exhibición artística estaban cada vez más desprestigiados y los centros de enseñanza del arte no habían superado su tradicional anquilosamiento —especialmente en las *provincias*—, estos espacios aparecieron como refugios inesperados, y fueron recibidos como agua de mayo por la juventud del momento.

Quizás sea esa la principal aportación, tanto de Equipo Comunicación, como del M-11, al campo artístico español: imaginar espacios —tomando una definición amplia del concepto, no restringida a un lugar *físico* concreto— que acogían la reflexión y el debate sobre el arte y la estética desde unos presupuestos críticos comprometidos con su momento histórico. Además de acoger, estos espacios también asumieron la responsabilidad de difundir conocimiento, haciendo accesibles fuentes primarias difícilmente localizables en España —más aún en Sevilla— y herramientas analíticas para hacer uso de ellas de un modo crítico.

Como es sabido, en Comunicación, este compromiso pasó por la publicación de textos sobre teoría y crítica de arte marxista que servirían, entre otras cosas, para que jóvenes como los implicados en el M-11 dotaran de carga

teórica y masa crítica a sus textos⁷. Por su parte, en el centro de arte sevillano, la responsabilidad con el aprendizaje y la difusión de conocimiento se materializó en distintas estrategias. Por un lado, en las exposiciones, de las que se hicieron un total de ocho: *Obra gráfica y pintura sobre papel de Antonio Saura*; *Gordillo 1958-1974*; *Pintura española actual en el centro de arte M-11*; *Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*; *Exposición antológica del escultor Alberto Sánchez*; *Manuel Quejido, 1964-1975*; *Equipo Crónica y Francisco Reina*⁸. El objetivo de esta selección era alternar exposiciones de artistas reconocidos que atrajeran la atención del contexto nacional e internacional, como Millares y Saura, con artistas jóvenes o en los primeros compases de su carrera, como Gordillo o Reina, más cercanos al público que acudía a sus salas.

No obstante, como decía, el M-11 aspiraba a un funcionamiento más experimental y diverso en cuanto a formatos y materializaciones. Así, además del modelo clásico de las exposiciones, también se pretendían crear unos talleres de obra gráfica «a la libre disposición de los pintores y artistas»; una «Biblioteca-Centro de documentación sobre arte contemporáneo», libre y abierta al público; dar cabida a «todo tipo de manifestación artística que supere los límites tradicionales: acciones, espectáculos, etc.» y organizar coloquios, conferencias, proyecciones, seminarios o grupos de trabajo, «que generalmente no tienen cabida en las llamadas “galerías de arte”», todo ello según palabras de Quico Rivas (1974, 34).

Todos estos propósitos –muchos de ellos no cumplidos debido al escaso tiempo de vida del M-11– resuenan con otro proyecto coetáneo, activo en los círculos antifranquistas del país, al que también estuvo vinculado Alberto Corazón. Me refiero a Redor, un espacio que nació como taller serigráfico en un sótano que Corazón y Tino Calabuig alquilaban en el Madrid de 1969, que acabó convertido en una sala expositiva y dio cabida a prácticas artísticas di-

⁷ Los libros de Comunicación –sobre todo el de Simón Marchán y el de Boris Arvatov– aparecen citados en varios catálogos del M-11, por lo que podemos concluir que llegaron a Sevilla, y fueron leídos y utilizados en esta ciudad.

⁸ El M-11 aparece también como colaborador en la exposición *Francisco Cortijo. 50 aguafuertes*, que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1975. Asimismo, cuando el centro cerró, estaban avanzados los contactos para realizar una exposición de Eusebio Sempere y otra de Antoni Tàpies. Además, en el Archivo Marchán-Quevedo, del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, se conserva una carta enviada por Wolf Vostell a Simón Marchán, en la que el artista alemán aceptaba la invitación cursada por Corazón y Marchán para realizar una exposición en el M-11, que tampoco llegó a materializarse. Carta de Wolf Vostell a Simón Marchán, fechada en Berlín, el 21 de abril de 1975.

ficiles de acoger por las galerías de arte tradicionales. Aunque el M-11 no duró el tiempo suficiente como para alcanzar la envergadura que tomó Redor, sí se inclinó hacia un funcionamiento experimental similar. De hecho, el contacto con el espacio madrileño fue fluido en el ambiente artístico sevillano en general⁹, pero en especial con el M-11, dado el nexo de Corazón.

Así, sabemos que Tino Calabuig fue invitado al centro M-11 en el verano de 1974 para ofrecer un pase de diapositivas y la escucha de entrevistas grabadas sobre la VIII Bienal de Arte Joven de París, celebrada el año anterior (Acto en el Centro M-11 1974, 62)¹⁰. Este evento reviste su importancia, pues la bienal parisina fue una respuesta al reciente triunfo de las neovanguardias en la Documenta 5 y, como contrapartida, planteó una contestación a la misma que giraba en torno a la potencialidad crítica de la pintura (Llorens 2015, 39)¹¹. Esta cuestión aparece de modo claro en prácticamente todas las exposiciones del M-11, protagonizadas en su mayoría por artistas que utilizaban la pintura como medio de expresión y experimentación lingüística y visual, pero también política.

De hecho, a la bienal fue invitado Equipo Crónica –expuesto dos años después en M-11 [Figura 33]– por mediación de Antonio Saura, miembro del comité de selección y que, meses antes del pase de diapositivas, había inaugurado las salas del M-11 con una exposición antológica. La muestra incluía, entre otras cosas, su nada inocente serie de retratos sobre la *Historia de España*, «una referencia implícita a la imagen detestada y a cuanto ella significa», con la que el artista aspiraba «a liberarse del peso de la historia», según sus propias palabras en el catálogo (Saura 1974). Además, y para cerrar el círculo, la serie que presentó Equipo Crónica a la bienal, titulada *El cartel*, de alto

⁹ Por ejemplo, la galería Juana de Aizpuru mostró una exposición sobre Heartfield después de su paso por Redor, en 1972. Por su parte, Redor prestó material al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla para su exposición *El Cómic*, de 1971, y también había estado en conversaciones con el museo para mostrar en él la exposición *35 años de tebeos en España*, que había formado parte de la programación de Redor en la temporada 1972-1973. Carta de Tino Calabuig sin destinatario, 23 de diciembre de 1974. Archivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Caja Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla – Correspondencia Entrada 1974.

¹⁰ Esta misma actividad fue presentada en Redor del 8 al 22 de noviembre de 1973, como queda recogido en un cartel conservado en el Archivo Redor-Calabuig del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. En la hoja se informa de que el reportaje consistía en la «proyección continua 150 diapositivas en color» sobre la bienal y un «corto de 16 mm», con entrevistas a Antonio Saura, Equipo Crónica y Alberto Corazón.

¹¹ Sobre estas cuestiones habían debatido Juan Manuel Bonet y Alberto Corazón en un artículo publicado en la revista *Comunicación* xxi el año anterior (Bonet 1973, 15-20).

contenido político, fue la que eligieron para su exposición en el M-11, para cuyo cartel Alberto Corazón eligió el también altamente politizado *Espectador de espectadores*.



Figura 33. Cartel de la exposición de Equipo Crónica, M-11, 1975, diseño de Alberto Corazón.

Todos estos entrecruzamientos y coincidencias son una muestra de la importancia que tuvieron las redes de artistas y críticos antifranquistas en las que se hallaba inmerso el M-11 y a las que también pertenecían distintos miembros de Equipo Comunicación –como el propio Corazón, pero también Simón Marchán, colaborador del M-11–, así como los intereses comunes que las movilizaban. El evento protagonizado por Calabuig también evidencia una inclinación a la experimentación con los dispositivos de estudio, debate y aprendizaje, así como una apertura hacia aquello que ocurría fuera de las fronteras del país, que reverberan con las de la editorial antifranquista. En este sentido, no puede olvidarse que la necesidad de conectarse y de conocer lo que sucedía en la esfera internacional del arte era una respuesta al hermetismo que había impuesto el franquismo, y también se dejó ver en otras actividades del M-11, como la publicación y circulación de los catálogos.

Aunque volveré sobre ellos más adelante, pues son importantes por su evidente conexión con la actividad editorial de Comunicación, conviene adelantar ahora varias cuestiones al respecto. En primer lugar, cabe destacar que todas las exposiciones antológicas realizadas en M-11 tuvieron un catálogo, lo cual demuestra la relevancia que tuvo para los miembros de este centro la experimentación editorial, pero también la capacidad de circulación que ofrecían los libros, a la que no podía aspirar el dispositivo expositivo. Además de servir como emisarios de lo que sucedía en Sevilla fuera de las fronteras regionales y estatales, los catálogos también funcionaron como canales de entrada de información del extranjero. Así, muchos de ellos incluían materiales publicados en medios internacionales sobre los artistas expuestos, como por ejemplo en la revista italiana *D'Ars Agency*, o en catálogos de galerías o museos, como la Pierre Matisse Gallery de Nueva York o el Musée d'Art Moderne de París.

Es decir, si bien de forma distinta y con mucha menor proyección que Equipo Comunicación, el M-11 también diseñó estrategias de difusión del conocimiento a partir de la traducción para el público local de textos e información producida fuera de las fronteras españolas. Así sucedió con las exposiciones, catálogos y actividades ya mencionadas, probablemente también con la biblioteca –aunque desconocemos los materiales que incluía–, así como otros eventos, como las presentaciones de libros y los encuentros con artistas. Aunque existe poca información sobre los libros que se presentaron¹² y los contenidos de las charlas, lo que podemos asegurar es que toda actividad pública que realizó el M-11 tuvo una afluencia muy importante de asistentes. Es sorprendente, en este sentido, revisar las fotografías que se conservan de la época, que no solo muestran un gran número de personas, sino también una gran diversidad de formas de ocupar el espacio [Figura 34].

A la vista de todo ello, no es descabellado argumentar que el M-11 no fue solo un lugar de paso o de contemplación artística pasiva, sino un espacio que resultaba atractivo, seguro y enriquecedor para un público diverso. A ello hay que añadir la ya mencionada presencia femenina y la diversidad generacional, que son un reflejo de la necesidad que existía por parte del público local de encontrarse, aprender y debatir, y de hacerlo desde una formalización más

¹² Aunque no he podido contrastarlo, parece probable que los libros de Comunicación, especialmente aquellos de arte y estética, se presentaran en el M-11. Alberto Marina, joven estudiante de Bellas Artes por aquella época, afirma que asistió a la presentación del libro *Del arte objetual al arte de concepto* en Sevilla, aunque no recuerda si fue en el M-11 o en otro espacio de la ciudad (Marina 2025).

horizontal y menos jerarquizada que la que ofrecían por aquellos años la universidad u otras instituciones oficiales de enseñanza.



Figura 34. Inauguración de la exposición de Equipo Crónica en el M-11, 1975.
Fotografía: Manuel San Vicente. **Fuente:** Archivo Histórico de Comisiones Obreras de Andalucía.

4. Proyectos colectivos entre la práctica y la teoría

La pulsión por crear espacios de aprendizaje autónomos, de la que bebe el espíritu del M-11, partía de una crítica a la institución académica que también atravesó la actividad de Equipo Comunicación. En el primer libro de la Serie C, *Teoría práctica/práctica teórica*, concretamente en el capítulo de Carlos Piera, titulado «Contra los académicos», se pone en cuestión el rol de las universidades y sus rígidas divisiones departamentales y disciplinares, así como su «propensión a momificar los saberes vivos» (Piera 1971, 18). Este fue, además, el primer libro de una colección creada a partir de las discusiones sostenidas entre los miembros de Comunicación. Era, pues, una forma de resituir públicamente la labor de discusión y aprendizaje interno que desarrollaba el grupo.

No parece que el M-11 sometiera a un análisis colectivo similar las iniciativas que impulsó, ni tampoco existieron, hasta donde sabemos, seminarios

colectivos como los que realizaba Equipo Comunicación. No obstante, sí hubo en el M-11 un reparto de autorías que, si bien de modo indirecto y no necesariamente teorizado, alude a la importancia, pero también a la necesidad, de trabajar desde lo colectivo. En este sentido, la colaboración con agentes externos, apoyada en la rica red de afectos que rodeaba al M-11, fue imprescindible para superar el desierto cultural de la Sevilla del momento y el escaso apoyo institucional con el que funcionaban esta y otras iniciativas artísticas de la ciudad.

Así lo vemos en una anécdota de Diego Carrasco, que contaba que el día antes de la inauguración de la exposición de Manolo Millares los dibujos aún no estaban enmarcados; cuestión que se solucionó llamando a todos los amigos de la ciudad, que acudieron a la marquería y dedicaron toda la noche a preparar las obras, que llegaron listas a la inauguración (Carrasco 2025b). Algo similar relataba la periodista Mercedes Lazo, que asistió al montaje de la exposición de Equipo Crónica y escribió cómo «el “vernissage” cuelgue de cuadros» se realizaba en el M-11 «en un clima de cooperación colectivo-juvenil inesperado» (Lazo 1975, 97). Esta espontaneidad se explica también por el escaso interés que tenían los implicados en la rentabilidad económica del M-11. Una consecuencia paralela fue la mayor libertad y creatividad que existió en el montaje de las exposiciones, la escritura de los textos o la programación de las actividades.

En última instancia, lo que se destila también de esta distribución de autorías y desempeños es la flexibilidad con la que los miembros del M-11 entendían las lindes entre la práctica artística y la actividad teórica en el contexto cultural del momento, algo impensable apenas unos años después. En este sentido, conviene señalar que los participantes en la dirección del centro venían tanto del campo de la crítica y la teoría del arte, como de la práctica artística y el diseño; y estaban involucrados en muchos otros proyectos corales de forma coetánea a su actividad en el M-11¹³.

En el M-11 estas cuestiones se dejaron ver, por una parte, en la importancia que tuvo la voz de los artistas, y no solo en la directiva del centro. En primer lugar, destaca el hecho de que casi todas las exposiciones fueran individuales, la mayoría de artistas que estaban vivos, y que contaran siempre con un en-

¹³ Entre 1969 y 1972, Juan Manuel Bonet y Quico Rivas formaban un colectivo artístico, llamado Equipo Múltiple, actividad que compatibilizaban con la escritura teórica y crítica sobre arte contemporáneo. Por su parte, Manuel Salinas y Alberto Corazón también se dedicaban a la creación artística y al diseño; y, como sabemos, Corazón estaba involucrado en múltiples proyectos, entre ellos, Equipo Comunicación.

cuentro público con ellos. Además, los catálogos incluían textos de los propios artistas, en su mayoría escritos para la ocasión, que adoptaban un carácter autorreflexivo sobre su práctica y su trayectoria. Estos relatos también incluían los referentes artísticos, literarios o intelectuales que guiaban su trabajo, algo que redundaba en el carácter didáctico y de aprendizaje que atravesó las estrategias de actuación del centro.

Ahora bien, paralelamente, la experimentalidad en el diseño de los catálogos, cuya edición y diseño recayó siempre en Alberto Corazón, y en el montaje de las exposiciones, que imaginaban y ejecutaban Corazón y Carrasco, trasladan una mirada desmitificada o, al menos, no excesivamente autoral, de las obras y los artistas. Resulta sorprendente, en este sentido, que un centro de arte cuya función principal era –en teoría– vender obras, no incluyera en muchos casos los títulos o las fechas de las piezas en los catálogos. Es más, en muchas ocasiones las imágenes aparecían cortadas, dobladas, o con un color distinto al original, priorizando la libertad creativa del editor sobre la función mercantil que cumplen las imágenes dentro de un catálogo de arte.

De hecho, la capacidad de las ediciones del M-11 de emborronar las fronteras entre imagen y escritura, y de generar un diálogo entre forma y contenido (teoría y práctica) es similar a la lograda en los materiales editados por Comunicación. Al igual que sucedía en algunos libros y portadas de esta editorial, hay decisiones en los libros del M-11 que nos hablan, por una parte, de la importancia de lo procesual, de aquello que está en continuo cambio –opuesto a esa *momificación* de los saberes vivos de la que hablaba Carlos Piera–; y, por otra parte, de desvelar los mecanismos de producción del libro y, en cierto sentido, del conocimiento que este alberga.

Observemos una doble página del catálogo de Luis Gordillo para aterrizar estas cuestiones en un ejemplo concreto [Figura 35]. Habría que empezar por el formato elegido, un cuaderno de anillas y cubierta de cartón, que apunta a esa pulsión por lo procesual, pero también a una desmitificación y provisionalidad del contenido. A ello colaboran los textos, que contienen tachaduras y añadidos escritos a mano, así como frases subrayadas que eliminan la neutralidad y la *mecanicidad* del texto mecanografiado. En otros casos, estas marcas procesuales llegan hasta el punto de que las hojas de papel están unidas entre sí, como si el libro no hubiera pasado por la fase final de imprenta.

La experimentación editorial también aparece en la relación entre imagen y texto. El catálogo de Gordillo incluye un texto escrito por el artista y otro por Simón Marchán, persona cercana, como es sabido, a Equipo Comunicación,

en cuyo sello publicó el famoso *Del arte objetual al arte de concepto* (1974). En el texto del catálogo, Marchán parte de las cuestiones que ya planteaba en este libro y argumenta cómo la obra de Gordillo se aleja de lo que él llama el pop más «impersonal, objetivista [...] que se dirige al producto acabado», habitual en el ámbito estadounidense. En contrapartida, la obra del artista sevillano se orientaba, según Marchán, hacia una «reafirmación del medio tradicional», que se interesa no obstante por los cambios que se están operando «en la sensibilidad, en la percepción visual bajo los condicionamientos de las técnicas visivas populares» (Simón Marchán 1974, 6).

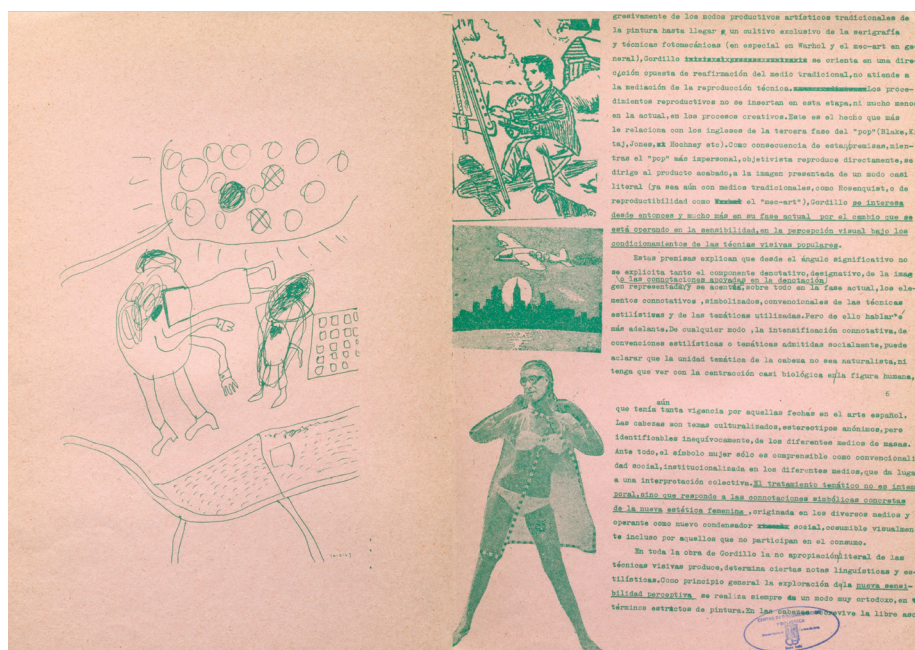


Figura 35. Páginas interiores del catálogo de la exposición *Gordillo 1958-1974*, M-11, 1974, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

El texto se acompaña de varias imágenes, todas tintadas en verde: un dibujo de Gordillo, que ocupa toda una página, y tres ilustraciones al margen, que muestran a una persona pintando un cuadro de caballete, un avión sobrevolando una ciudad, y una fotografía de una modelo en ropa interior cuya cabeza ha sido cortada y sustituida por la de un hombre. Estas tres imágenes, procedentes de medios de masas como el cómic, las revistas o la televisión, conectan con esa no renuncia a lo pictórico de Gordillo, con las

transformaciones visivas del mundo contemporáneo, y con el papel de las nuevas tecnologías de la visión en dichas transformaciones. No obstante, lo curioso es que ninguna de ellas pertenece al acervo de Gordillo, y su inclusión parece más bien decisión del editor, Alberto Corazón. A esta comparación de autorías hay que añadir que ni la obra del artista, ni tampoco las imágenes que la acompañan, tienen un pie de foto que aclare sus títulos, fuentes o autorías.

Aunque este sea un ejemplo extremo, se trata de una práctica que fue habitual en todos los catálogos del M-11. Hasta tal punto estaban interesados sus miembros en la experimentación editorial, que el centro acuñó el concepto de «exposición impresa» para definir sus «libros-catálogo». Así aparece en un anuncio sobre su puesta a la venta, en el que se indica que el objetivo de los catálogos era «fijar el desarrollo del trabajo artístico, sus implicaciones, fuentes [y] metas» (Millares 1974, 5). No obstante, parece claro que, además de estos objetivos, estaba presente en estos libros una reflexión sobre el lenguaje artístico, sobre el trabajo transdisciplinar y transmedial en el arte, y sobre la relación entre este y la cultura de masas, que conectan de nuevo los intereses de Comunicación con los del M-11.

5. Arte, vanguardias y medios de masas

Como es sabido, la semiótica, la teoría del lenguaje, pero también los vínculos entre el arte y la cultura de masas, así como otras expresiones artísticas, como la arquitectura, el cine o el teatro, son algunos de los temas que protagonizaron el catálogo de Alberto Corazón Editor. Todos ellos conectan con la recuperación de las vanguardias históricas, en cuyo legado, redefinición y actualización desde los presupuestos marxistas desempeñaron un papel fundamental las traducciones y textos de esta editorial.

Algunas exposiciones del M-11 también reverberan con ese interés por recuperar la pulsión utópica, experimental y comprometida de las vanguardias históricas. La actualidad de las vanguardias de principios de siglo resulta evidente en la exposición dedicada al escultor Alberto Sánchez, una de las figuras más significadas del exilio republicano; pero también aparece indirectamente en otros artistas expuestos. Como ha estudiado Paula Barreiro, la ambición estética de las primeras vanguardias, sobre todo su capacidad de transformar y no solo representar la realidad, estaba presente para algunos críticos antifranquistas en las telas informales de Saura, Tàpies o Millares

—todos ellos con obra expuesta o programada en el M-11, al igual que Sempere—, pero también en otros lenguajes experimentales como la abstracción geométrica o lírica, representantes todos ellos de un realismo «sin riberas» (Barreiro 2021, 339-40).

En todo caso, más que detenerme en la cualidad vanguardista o crítica de los artistas expuestos en el M-11, su relación con los realismos, y su conexión con esas primeras vanguardias recuperadas por Equipo Comunicación, considero más relevante pensar, para concluir este texto, en la presencia que tuvo un concepto amplio y vanguardista del arte y la cultura en este centro de arte, a partir de la multiplicidad de disciplinas artísticas que aglutinó. De esta forma, sugiero que esos espacios de encuentro, debate y aprendizaje, abordados desde la horizontalidad y la colectividad, representados por M-11 y Equipo Comunicación, también fueron de la mano a la hora de fomentar, estudiar y experimentar el arte en su contaminación constante con otras disciplinas, como la arquitectura, el teatro, la música o la poesía.

Con respecto a la arquitectura, cabe mencionar que el M-11 se ubicó en el casco histórico de Sevilla —en la que se cree que fue la casa natal de Velázquez—, en una apuesta política por proteger y recuperar ese espacio de la ciudad, en un momento en que estaba siendo sometido a un drástico proceso de vaciamiento y destrucción. El compromiso por la recuperación del casco histórico sevillano vino de personalidades diversas y requeriría de un análisis más pormenorizado. Entre ellas estuvo Alberto Corazón, así como diferentes arquitectos jóvenes muy vinculados a la izquierda antifranquista y al ámbito de la cultura y el arte contemporáneo¹⁴. Es el caso de José Ramón Sierra, artista y arquitecto, encargado de la reforma del edificio que albergaría el M-11 y de un añadido contemporáneo donde se alojó la biblioteca. Junto al también arquitecto Víctor Pérez Escolano y a Paco Molina, Sierra dirigió el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla poco antes de la apertura del M-11. Por su parte, Pérez Escolano, que también colaboró con el M-11¹⁵, fue miembro del comité de edición de la Serie D/D, Documentación/

¹⁴ La asociación Pro Sevilla encargó a un grupo liderado por Alberto Corazón un análisis de las formas de vida del casco histórico de la ciudad, con idea de servir de justificación para su protección y mantenimiento. El proyecto contó con una publicación (Álvarez y Del Río 1979) y una exposición celebrada en el antiguo convento de Nuestra Señora de los Reyes, diseñada por Corazón (Pérez Escolano 2021).

¹⁵ Escolano se encargó de escribir el catálogo de una exposición organizada entre el M-11 y el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, dedicada a Francisco Cortijo, antiguo miembro de Estampa Popular.

Debates, de Comunicación, en la que aparecieron tres libros sobre arquitectura y diseño¹⁶.

El M-11 también tuvo una importante conexión con el teatro independiente —de fuerte tradición en la ciudad—, pues fue promotor del grupo de teatro Gorka, así como de la música. Fruto del apoyo del M-11 y de los contactos de Quico Rivas en el ambiente contracultural de la ciudad, nació el conjunto sevillano de rock Goma. Este grupo utilizó el espacio como lugar de ensayos y presentó en él su primer y único LP, titulado de forma nada inocente *14 de abril*¹⁷. Lo hizo, además, la misma noche en que se inauguraba la exposición de Equipo Crónica (Lazo 1975, 97). Alberto Corazón fue el responsable de la portada del disco, que incluía referencias a la cultura de masas, como el ojo de Marilyn Monroe, y lo que iba a ser una clara nota republicana, que fue finalmente censurada por el sello discográfico: la bandera que abraza a la pirámide truncada tenía en el diseño original de Corazón los colores rojo, amarillo y morado.

Las conexiones entre el ambiente contracultural sevillano, el M-11 y Equipo Comunicación no terminan aquí. El mismo año en que salía a la luz *14 de abril* y se inauguraba la exposición de Equipo Crónica, se publicaba en la colección Visor de poesía —que formaba parte de Alberto Corazón Editor—, una *Antología de canciones «underground»*, con introducción y versión de Joaquín Salvador. De nuevo, la portada de este libro, que representa dos manos pasándose un papelina de LSD, según interpretación de Fran G. Matute (2019, 12), fue realizada por Alberto Corazón. Joaquín Salvador fue una persona fundamental en la entrada de la música rock y alternativa en la Sevilla de los años sesenta y setenta, y clave en la emergencia y asentamiento de la escena *underground*. En los años en que Quico Rivas dirigía el M-11, eran además compañeros de piso, por lo que parece claro que fue éste el canal que comunicó a Salvador con Visor. Más allá de coincidencias, lo cierto es que la radicación fundamentalmente local del trabajo de Joaquín Salvador habría imposibilitado su conexión con Comunicación si este sello editorial no hubiera estado abierto y conectado con la creación artística, literaria, teatral, arquitectónica y musical que estaba desarrollándose en otros puntos de la geografía española.

¹⁶ En el comité de edición de esta serie también estaba Antonio Fernández Alba, sobre el que se realizó una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla cuando Escolano era aún su director (1973).

¹⁷ El grupo duró apenas un año, y se dice que su único concierto en vivo tras su presentación en el M-11 fue en el Aula de la Universidad de Sevilla, para apoyar una huelga de trabajadores.

6. Para concluir

Este texto ha propuesto una serie de entrecruzamientos, con respecto a los contenidos, a las estrategias de actuación, a los objetivos y a las personas involucradas, entre los dos «frentes culturales» que representaron Equipo Comunicación y el Centro de Arte M-11. De todos ellos se desprenden conexiones difícilmente imaginables a partir de los relatos centralizados y en exceso parcelados que se han realizado sobre la escena artística y teórica comprometida y experimental de la España de los años setenta.

Al olvido y el ocultamiento de las resonancias que existieron entre Comunicación y las escenas artísticas y políticas de otros contextos geográficos del país contribuyeron, sin duda, los cambios en los posicionamientos políticos e ideológicos que se sucedieron tras la muerte del dictador. Es sabido cómo muchas personas involucradas en el M-11 y en Equipo Comunicación tomarían un rumbo y alcanzarían un reconocimiento muy distinto y, casi podría decirse, antagónico, en el campo de la crítica de arte y el trabajo intelectual de la España democrática. No obstante, los años en que convivieron, no solo en el M-11, sino en otros proyectos artísticos y culturales, demuestran la necesidad de pensar la época desde sus propias coordenadas, liberándola del peso de los acontecimientos posteriores y de los relatos que vinieron a refrendarlos.

Referencias bibliográficas

- «Acto en el Centro M-11». 1974. *ABC de Sevilla*, 11 de junio: 62.
- Álvarez, Amelia y Pablo del Río. 1979. *La vida en el barrio: Estudio sobre formas de vida y modelos urbanos en Sevilla y su casco histórico*. Sevilla: Pro Sevilla.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bonet, Juan Manuel. 1973. «8ª Bienal de París». *Comunicación XXI*, n.º 12: 15-20.
- Bozal, Valeriano. 1976. *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie B.
- Carrasco, Diego. 2025a. «El mediador». En *Manuel Salinas. Abstracto estricto*, editado por Pepe Yñiguez, 9-19. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Carrasco, Diego. 2025b. Entrevista personal con la autora, realizada en Sevilla el 2 de enero.
- Lazo, Mercedes. 1975. «La crónica del equipo». *Cambio* 16, n.º 177: 97.

- Llorens, Tomàs. 2015. «Equipo Crónica». *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Última consulta el 12 de marzo de 2025. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://bilbaomuseoa.eus/media/2021/12/abrir-pdf-espanol-1-44-mb.pdf>
- Marchán Fiz, Simón. 1974. «La apropiación pictórica de Luis Gordillo». En *Gordillo 1958-1974*, 2-13. Sevilla: Centro de Arte M-11.
- Marcos Navas, Genaro. 1987. «Las galerías en el panorama artístico sevillano, 1943-1985». Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Sevilla.
- Marina, Alberto. 2025. Entrevista personal con la autora, realizada en Sevilla el 2 de enero.
- Matute, Fran G. 2019. «Joaquín Salvador, gurú del underground sevillano». *LaMUY*, 17: 10-13. Última consulta el 12 de marzo de 2025. https://issuu.com/lamuy4/docs/lamuy_17/7
- Millares, Manuel. 1974. *Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*. Sevilla: Centro de arte M-11.
- Pérez Escolano, Víctor. 2021. «Alberto Corazón: Hablemos solo de diseño». *Proyecta56, an Industrial Design Journal* 1, n.º 1: 98-104.
- Piera, Carlos. 1971. «Contra los académicos». En *Teoría práctica/práctica teórica*, 17-31. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie C.
- Rivas, Quico. 1974. «Fotorreportaje, centro de arte M-11». *Batik* 7: 34-39.
- Saura, Antonio. 1974. «Retratos imaginarios». En *Obra gráfica y pintura sobre papel de Antonio Saura*. Sevilla: Centro de arte M-11. <https://libreriaelastillero.com/libros/dinosaurs-obra-grafica-y-pintura-sobre-papel-de-antonio-saura-centro-de-arte-m-11-sevilla.html>