



*Orígenes e incursión del Otro en la creación plástica contemporánea:
estudio sobre el taller de Rubens, Warhol y Murakami en contraposi-
ción a los primeros Equipos españoles de los años 50 y 60*

Alumna:

Sara Ramírez Domínguez

Tutor:

J. F. Cárceles Pascual

Trabajo Fin de Máster
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla



*Orígenes e incursión del Otro en la creación plástica contemporánea:
estudio sobre el taller de Rubens, Warhol y Murakami en contraposición a los
primeros Equipos españoles de los años 50 y 60.*

Trabajo de Fin de Máster

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la
Universidad de Sevilla



Autora:

Sara Ramírez Domínguez

Firma de la alumna:

Tutor:

Juan Francisco Cárceles Pascual

Vº. Bº. del Tutor:

Sevilla, 15 - 12 - 2014

RESUMEN:

Este estudio recorre dos aspectos fundamentales de la creación plástica colectiva. Así, descubrimos la figura del Otro como centro de la «nueva filosofía» para adentrarnos en los métodos y prácticas del taller –entendido como primera manifestación de creación grupal– y el origen del colectivo artístico, cuya aparición tuvo lugar en los años 50 y 60 del s. XX en territorio español. De este modo, confluyen aquí múltiples ideas sobre la creación plástica colectiva, determinando un posible origen y su relación con las teorías de renombrados filósofos y humanistas. Así como su indudable repercusión en las manifestaciones artísticas contemporáneas; donde encontramos un claro precedente en el desarrollo plástico y teórico de los primeros Grupos y Equipos gestados en la posguerra.

ABSTRACT:

This study covers two fundamental aspects of collective artistic creation. Thus, we find the figure of the Other as the center of the "new philosophy" to get into the methods and practices of the workshop –understood as first manifestation of grupal creation– and the origin of the art collective, whose appearance was in the 50s and 60s in Spanish territory. Thus, multiple ideas converge here on collective artistic creation, determining a possible origin and its relation to the theories of famous philosophers and humanists. Just as his undoubted impact on contemporary art forms; where we ran into a clear precedent in the plastic and theoretical development of the first groups and gestated in postwar Teams.

PALABRAS CLAVE:

Taller, Equipo, Colectivo artístico, Otredad, Filosofía, Coexistencia, *Alter Ego*.

KEYWORDS:

Workshop, Team, Art collective, Otherness, Philosophy, Coexistence, *Alter Ego*.

INTRODUCCIÓN	1
Justificación – motivaciones	»
-Referencias Plásticas: presencia del colectivo en territorio Español	2
-Referencias Teóricas: el prójimo. El Otro en el pensamiento analítico	4
Objetivos	5
Metodología	»
Grado de innovación	7
1. APORTACIONES ARTÍSTICAS	10
1.1. Aportación 1	»
1.1.1. <i>Aportación 1: Catalogación de la obra</i>	»
1.1.2. <i>Aportación 1: Proceso de Creación-Producción</i>	14
1.2. Aportación 2	16
1.2.1. <i>Aportación 2: Catalogación de la obra</i>	»
1.2.2. <i>Aportación 2: Proceso de Creación-Producción</i>	22
1.3. Aportación 3	24
1.3.1. <i>Aportación 3: Catalogación de la obra</i>	»
1.3.2. <i>Aportación 3: Proceso de Creación-Producción</i>	30
1.4. Aportación 4	36
1.4.1. <i>Aportación 4: Catalogación de la obra</i>	»
1.4.2. <i>Aportación 4: Proceso de Creación-Producción</i>	40
2. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	44
2.1. Planteamiento del problema	»
2.1.1. <i>Contexto sociocultural: Avanzar hacia la coexistencia</i>	46
2.2. El Otro	48
2.2.1. <i>El Otro en la historia de la filosofía: Definición y aparición del Otro</i>	»
2.3. El Otro en la creación artística	53
2.3.1. <i>Marco histórico: el taller como precedente</i>	»
2.3.2. <i>El Taller</i>	54
2.3.2.1. <i>Casa-taller de Amberes: Rubens y los Otros</i>	»
2.3.2.2. <i>The Silver Factory: Andy Warhol, Gerard Malanga y Billy Name</i>	61
2.3.2.3. <i>Visión contemporánea de taller: Takashi Murakami</i>	66
2.3.3. <i>Aparición del colectivo en España</i>	70
2.3.3.1. <i>Equipo 57 en un contexto de posguerra</i>	»

2.3.3.2. Equipo Crónica, manifestación de coexistencia	74
2.3.3.3. Equipo Realidad, reafirmación en el prójimo	77
2.4. Relaciones <i>Alter Ego</i> y Co-existencia con el Otro en la creación artística	79
2.5. Alétheia como respuesta	84
3. CONCLUSIONES	87
4. FUENTES DE CONSULTA	89
A) Fuentes principales	»
B) Fuentes secundarias	»
-Fuentes digitales	90
5. RELACIÓN DE FIGURAS	92

INTRODUCCIÓN

Justificación – motivaciones

El desarrollo de las artes plásticas y visuales, en un amplio sentido, lo que aquí denominaremos «creación artística» experimenta desde la segunda mitad del pasado siglo un creciente aumento de autores que trabajan en grupos o equipos, conformando colectivos artísticos o dúos, llegando a consolidarse como artistas de reconocido prestigio, cuya influencia –en el territorio nacional e internacional– es de gran relevancia.

Véase un amplio catálogo de autores, entre los que podemos destacar la presencia de variados grupos de origen nacional –El Paso, Equipo 57, Equipo Crónica (Fig. 0.1), Bleda y Rosa, MP&MP Rosado...–, abarcando un espacio temporal lo suficientemente amplio para que sea tenido en cuenta, siendo además motivo de diálogo en numerosos museos, ferias y documentas.

Esta premisa, nos insta a profundizar en el origen de dicha tendencia, la experiencia de sus autores, los resultados derivados de la misma y las razones sociales y/o culturales que invitan a numerosos y heterónimos creadores a trabajar de este modo. Involucrándonos, por decirlo así, en el método propio del artista, las características que todos ellos comparten e incluso, tener la oportunidad de aproximarnos a la idea de «colectivo». Algunas preguntas surgen en torno a la imagen del autor, alejada de parámetros estándares; cuando nos referimos a la imagen estándar, hacemos alusión a esa visión solitaria e introvertida, que no es muchas veces otra cosa que el tópico que designa a un número variado de autores. Pero sobre todo, aludimos a un perfil individualista, donde lo unitario –la mismidad del yo– es una característica fundamental de la creación artística, que rehúye de la colectividad o las relaciones con el prójimo.



Figura 0.1. Equipo Crónica. Rafael Solbes y Manolo Valdés. © Francisco Alberola

Las cuestiones aquí relacionadas no constituyen una justificación por sí sola que motiven el estudio del tema. Sentirme particularmente involucrada con este método creativo, hace que surja un interés irrefrenable por el cuestionamiento acerca del Otro.

La problemática del Otro, cuya aparición hace un especial énfasis en el siglo XX, siendo estudiada y analizada por numerosos autores; desde Husserl a Sartre, con precedentes en Descartes, Fichte y Hegel; centrará la atención de filósofos, sociólogos y artistas, que profundizarán en los aspectos que conciernen a su relación con el Ser, el individuo –entendido como yoidad– y las formas de convivencia con el sujeto, es decir, qué papel juega el Otro en coexistencia con uno mismo.

De este modo, aunque el Otro ha estado muy presente en el pensamiento occidental, no resulta fácil hallar testimonios acerca de este «Otro» en la creación artística, ni análisis sobre el mismo en lo que respecta a estas cuestiones, que cada día aumentan su relevancia

para las artes en general. Este Otro, con el que convivimos, es el centro de estudio que aquí se presenta y en torno al cual se construirá un camino para llegar a lo que hoy experimentamos respecto a la creación plástica conjunta y colectiva. Una modesta aproximación a cómo se inmiscuye el Otro en la creación, qué papel jugó éste en siglos pasados y sobre todo, un nexo con la sociedad de hoy, las propuestas de ámbito colectivo en la cultura de nuestro siglo.

Referencias plásticas: presencia del colectivo en territorio Español¹

1957 será testigo del nacimiento de varios equipos que marcarán los inicios y sentarán las bases del trabajo en colectivo. Estos grupos heterogéneos, de carácter multidisciplinar se ensalzarán en la búsqueda de nuevos lenguajes en relación con las formas plásticas y la creación grupal. Una característica renuncia a la autoría individual abogando por la construcción de un sistema de trabajo pluralista.

Algunos grupos como El Paso o Equipo 57 serán referentes en los inicios de esta metodología creativa, dando lugar a la fundación de colectivos posteriores, con proyección en el trabajo colaborativo. Algunos de ellos, se han mantenido fieles a estos criterios, otros se disuelven y continúan su camino en solitario. Si bien, estos métodos se tacharon de idílicos, muchos de los que aquí se enuncian han supuesto un cambio en las jóvenes mentes del aún naciente siglo XXI.

Enumeramos aquí algunos de los grupos más destacados, cuya trayectoria, autores y obra marcaron las pautas de los años 60.

-(Grupo) El Paso (Fig. 0.2)



Figura 0.2. Grupo El Paso. En la imagen: Saura, Canogar, Juana Francés, Millares, Rivera y Conde. 1957. © Manuel Rivera

¹ «Aclaración sobre las referencias citadas»: Resulta complicado hablar de referentes plásticos, puesto que, los escogidos, tienen en común su carácter plural. Es decir, lo que ellos comparten es una ideología, una propuesta creativa, grupal. Centrada en el rechazo a la individualidad, apostando por “lo común”, “lo equitativo”. Para ello, su variada propuesta estética, no repercute directamente en las aportaciones artísticas que se incluyen en el primer apartado.

Consideraremos a El Paso como un importante predecesor, aunque su medio de trabajo no coincida por completo con los métodos, ideologías y procesos seguidos por los equipos relacionados más abajo. Es un encuentro entre artistas de diversas índoles cercano a grupos como Die Brücke o grupo CoBrA.

-Equipo 57 (Fig. 0.3)



Figura 0.3. Equipo 57, algunos integrantes. © EFE

-Equipo Crónica (Fig. 0.4)



Figura 0.4. Equipo Crónica. Manolo Valdés y Rafael Solbes, 1981.
© Francisco Alberola.

Equipo 57, fundado en ese mismo año, se encontrará compuesto por Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Estarán en activo cinco años, disolviéndose en 1962. Este año 2014 han recibido el premio *Blanco White* a: “su labor creativa y humanista que supuso una revolución cultural y sirvió de puente entre Europa y Andalucía para poner a Córdoba y nuestra región en el mapa de las vanguardias artísticas”.²

Equipo Crónica, iniciado por Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995) y Manolo Valdés (Valencia, 1942). La presencia de Juan Antonio Toledo en el equipo no se prolongará, desligándose muy temprano del grupo. Así, Solbes y Valdés desarrollarán un lenguaje crítico, que popularizó al equipo, llegando a su fin en 1981 tras la muerte de Rafael Solbes.

² PARLAMENTO DE ANDALUCÍA. NOTICIAS (2014). Parlamento de Andalucía, sección noticias [sitio Web]. Sevilla: El CAME concede el premio *Blanco White* al grupo de artistas *Equipo 57* de Córdoba. [Consulta: 11-10-2014]. Disponible en: <http://www.parlamentodeandalucia.es/webdinamica/portal-web-parlamento/actualidad/comunicadosdeprensa.do?id=93873>

-Equipo Realidad (Fig. 0.5)

Compuesto por Jorge Ballester (Valencia, 1941-2014) y Joan Cardells (Valencia, 1948) se iniciaron como Equipo Realidad en 1966, disolviéndose una década más tarde. “Equipo Realidad se une así a la figuración crítica, que desarrolla una pintura con un fuerte carácter político y de apropiación de imágenes procedentes de la realidad cotidiana y de la historia del arte”.³

En el segundo apartado de este estudio – aportaciones teóricas– se profundizará en la trayectoria, métodos y obra de los equipos citados. Aquí únicamente se relacionan los más destacables, a partir de los cuales surge el impulso por abordar el tema que se propone.

Al mismo tiempo, las referencias que se siguen como principio de este estudio se encuentran en aquellas parejas artísticas o dúos, donde la relación de trabajo parece mostrar otros puntos de vista, independientes a los que nos llegan desde el inicio del colectivo. De ámbito nacional e internacional: Bern & Hilla Becher, Bleda y Rosa, MP & MP Rosado son algunos de los autores cuya repercusión en el territorio español merece ser mencionada.

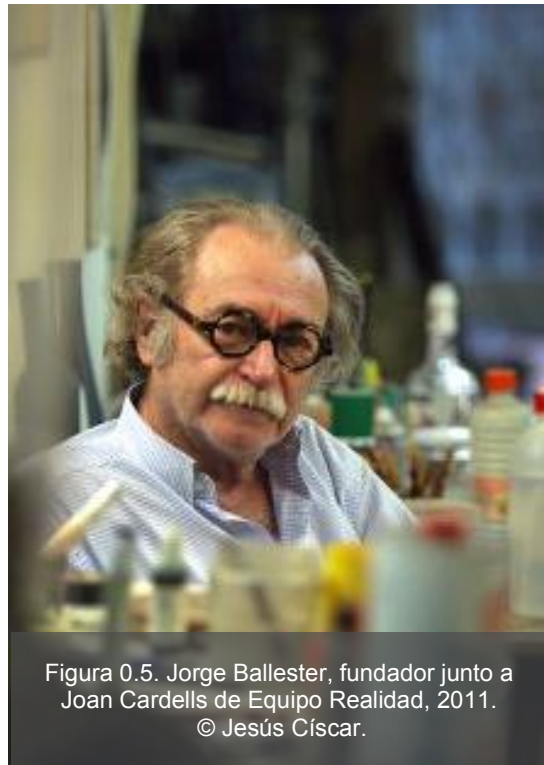


Figura 0.5. Jorge Ballester, fundador junto a Joan Cardells de Equipo Realidad, 2011.
© Jesús Císcar.

Referencias teóricas: el prójimo. El Otro en el pensamiento analítico

Literatura y Otro: Descubriendo Alétheia

Elevar las expectativas sobre Alétheia, sus múltiples significados y las relaciones que existen entre esta imagen dual y el tema que nos ocupa, se presenta como un aspecto interesante en el proceso de estudio. Alicia –de la forma primigenia Alétheia– se muestra como nexo entre la praxis y el análisis teórico.

Alétheia, Veritas o Alicia, en sus diversas formas, tiene su origen en la mitología griega. Identificada con un espejo, desnuda o vestida, dentro de un pozo o fuera, junto a éste, Alétheia se materializa como división del Ser. Yoidad y alteridad en un individuo.

Entrometernos en el origen de su imagen y estudiar aquellas representaciones que se relacionan con el Otro será un aspecto relevante de este estudio, a través del cual descubrimos la aparición del prójimo. Alétheia es fiel a estas ideas, ilustradas en el apartado 2.5 de este trabajo.

Filosofía y Otro: Desde Descartes a Sartre de la mano de Pedro Laín Entralgo

En mi búsqueda sobre el Otro me topé con *Teoría y Realidad del Otro* de Pedro Laín Entralgo,⁴ además de constituir una parte importante de la bibliografía de este estudio, se consolida por sus ideas y brillantes relaciones como uno de mis principales referentes,

³ MUSEO REINA SOFÍA. COLECCIÓN. Breve reseña biográfica sobre el grupo. [Sitio web]: “La imagen crítica. Figuración en la España de los sesenta, Equipo Realidad ‘86 misses en traje de baño”. Madrid. [Consulta: 11-10-2014]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/86-misses-traje-bano>

⁴ LAÍN ENTRALGO, P. (1968): *Teoría y realidad del Otro*. Revista de Occidente, Madrid.

entendiendo que una referencia no es un mero impulso que insta a llevar a cabo un proyecto, sino un apoyo fundamental para su desarrollo.

Desde que Descartes nos mostrase sus inquietudes acerca de los transeúntes que observaba desde su ventana, empieza a surgir en el pensamiento occidental la expectativa del prójimo. Aquel que a pesar de haber permanecido siempre a nuestro lado, comienza a materializarse en favor del conocimiento de uno mismo. Descartes no se planteó la existencia del Otro, pero encontramos en él un precedente. Hallamos por analogía estos mismos desasosiegos en las afirmaciones de Kant y Fichte –citando los más destacables–, no siendo evidente la presencia de este Otro hasta la aportación más conocida de Hegel, las relaciones entre señorío y servidumbre. Desde entonces, Husserl, Scheler, Ortega y Gasset, Heidegger y Sartre han elaborado sus personales visiones acerca del problema, las cuales servirán para entender la aparición del colectivo.

El trabajo de Laín Entralgo actúa, de este modo, como puente entre la dialéctica de los autores destacados más arriba y la necesidad de hallar la significación del concepto Otro, sin la cual, no hubiese sido posible el desarrollo de este tema.

Objetivos

Generales

- Estudiar el origen del colectivo en España, desde los años 50 y su evolución posterior.
- Relacionar la aparición del Otro en el contexto filosófico con la creación del colectivo.
- Defensa de la pluralidad creativa.
- Desarrollar este estudio para que sirva como precedente de una investigación mayor, con foco nacional, que dé una visión más acertada sobre la creación plástica colectiva.

Específicos

- Interrelacionar ambos apartados (aportaciones artísticas y argumentaciones teóricas).
- Realizar un breve estudio en torno al taller y su organización jerárquica, en contraposición al trabajo grupal, equitativo.
- Establecer relaciones con la figura de Alétheia. Cercana a la doble identidad, el ser y la dualidad.

Metodología

El método seguido en el desarrollo y análisis de este trabajo se fundamenta en varias etapas:

1- Elección del tema / acotando intereses: la propuesta de trabajo se relaciona principalmente con un fuerte interés personal por el estudio del sistema de trabajo en grupo, es decir, la creación colectiva. Lo que insta a proyectar los límites de estudio en el inicio del colectivo en España. Aquí los referentes artísticos son claros, sin embargo, sería necesario encontrar la vía más adecuada para explicar la posible aparición de estos grupos, probablemente conexas a un cambio sociocultural.

Nos decantamos por el estudio del concepto «otredad» en relación con la creación grupal en las artes plásticas y visuales. A partir de la compilación de aquellas teorías relacionadas con el Otro y su posterior comparación con el método de trabajo descrito por los propios artistas, así como su desarrollo en el marco histórico artístico español.

2- Búsqueda-recopilación de contenidos teóricos: los autores más destacados en este marco teórico, en el proceso de lectura y búsqueda de contenidos, han sido José Ortega y Gasset y Pedro Laín Entralgo, cuyas aportaciones sobre el problema del Otro han resultado determinantes para definir su origen, así como el análisis que otros filósofos han dedicado a este asunto. Partir de ambos autores y particularizar en los escritos –traducidos al español– de Hegel, Husserl o Heidegger nos resulta muy satisfactorio, en la medida en que las obras de Laín Entralgo y Ortega facilitan la comprensión de los mismos, además de aportar nuevas luces sobre la situación del tema en un área de conocimiento distinta de la nuestra.

A su vez, se recopilan catálogos de las retrospectivas realizadas por los primeros equipos en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en los que se genera un diálogo en torno al proceso de trabajo, relaciones entre equipos, fundación y escisión de los mismos. Un amplio número de entrevistas, realizadas algunas de ellas por los propios comisarios de estas muestras, aportan una perspectiva general de su situación y el contexto en el que se gestaron.

En último lugar, se lleva a cabo la elaboración de un archivo en el que se organizan estos documentos, y en el que además se recogerán otros datos de interés sobre propuestas grupales actuales, exposiciones, archivos audiovisuales y otros datos sobre aquellos aspectos más relevantes relacionados también con el taller barroco como germen e incursión del Otro en la creación plástica.

3- Estructuración del tema para su desarrollo: dividido en cinco apartados principales, que abarcan el inicio y planteamiento del problema hasta la respuesta al mismo, desde una visión personal, fundamentada en lo expuesto anteriormente.

Enumeramos aquí los apartados relativos al desarrollo teórico (apartado segundo):

- 1- **Planteamiento del problema:** Inicio de la propuesta y contexto sociocultural, éstos nos remiten a las cuestiones principales.
- 2- **El Otro:** Centrado en aquellos autores en filosofía que han planteado la aparición del problema del Otro. Precedentes y centro del asunto, con predominancia de las teorías expuestas por Hegel, Husserl y Heidegger.
- 3- **El Otro en la creación artística:** Desarrollo del marco histórico relativo al Taller y la aparición del Colectivo en España. Iniciándose con un breve contexto histórico-social, avanzando hacia un método comparativo-analítico que marca las similitudes entre las teorías de Hegel concordando con el método de trabajo en el taller; y en segundo lugar, la relación de «*alter Ego*» y «co-existencia» desarrollado en el apartado penúltimo, por resultar de un especial interés para la propuesta de estudio.
- 4- **Relaciones *Alter ego* y Co-existencia con el Otro en la creación artística:** Este apartado estará dedicado a la relación existente entre las teorías de Husserl, Ortega y Gasset, Scheler y Heidegger respecto de lo que el Otro representa para un sujeto y la forma en que coexistimos con el prójimo. Aplicado a las ideologías y métodos seguidos por los primeros Equipos en España, es decir, Equipo 57, Equipo Crónica y Equipo Realidad –previa descripción de su trayectoria y trabajo en grupo en el capítulo anterior–.
- 5- **Alétheia como respuesta:** Reflexiones en torno a la figura de Alétheia como principio dual. Relacionado con las aportaciones artísticas (apartado primero): actitudes dentro y fuera de la creación colectiva/ conjunta y grupal.

4- Análisis comparativo y redacción: Comparamos las afirmaciones de los autores que se han estudiado para así establecer un diálogo entre éstos y los testimonios y trayectorias de las manifestaciones artísticas de carácter cooperativo. Se procederá a la redacción del trabajo a partir de los archivos, citas, artículos y documentos gráficos que sirvan de argumento para la elaboración de una propuesta que pretende mostrar el papel que juega el Otro en la creación plástica colectiva.

Grado de innovación

Este trabajo se centra en los orígenes de las prácticas artísticas en colectivo. Fruto de colaboraciones esporádicas o como cooperación continuada en un periodo dilatado de tiempo. La estructura de este estudio se organiza en torno a dos líneas que hemos considerado claves. En primer lugar, la presencia del taller, que hemos estudiado en la época barroca, pop y finalmente como residuo de las prácticas contemporáneas. Asimismo y en segundo lugar, los primeros Grupos y Equipos, cuyos autores ya han sido brevemente mencionados; existiendo una renuncia a la acción individual, abogando por la participación comunitaria y el propio reconocimiento en el otro.

Así, pretendemos dar una posición más elevada a los autores que promovieron y apoyaron la creación artística grupal, constituyendo un precedente fundamental en posteriores autores que actúan como dúo o como parte de agrupaciones mayores. De este modo, nos apoyamos en las teorías de grandes filósofos, desde Hegel a Heidegger, que dialogaron en torno a la aparición y relación con el Otro, constituyendo un tema de gran visibilidad a lo largo del S. XX. Será así, para dar forma al principio que gira sobre este tema: cómo se inmiscuye el prójimo en la creación plástica y visual. La visión del Otro desde un punto de vista artístico.

A pesar de que existe un gran número de estudios que versan sobre el Otro y las relaciones de uno mismo con el prójimo, y ante la evidente relevancia que está cobrando actualmente la posición de numerosos autores que trabajan como dúos o en agrupaciones mayores, tales como: MP & MP Rosado, Bernd & Hilla Becher, Bleda y Rosa, Libia Castro & Ólafur Ólafsson, Los Carpinteros y un largo etcétera. Comenzamos a preguntarnos sobre la carencia de estudios en torno a su creación, relaciones con el mercado artístico o los métodos de trabajo dentro del propio equipo. Sí hemos podido apoyarnos en los testimonios de los Equipos, así como en aquellos que se relacionaron con éstos y se implicaron en su recorrido.

De esta forma, en el presente estudio, coexisten dos planteamientos básicos: la evolución de las relaciones con el Otro en el panorama creativo, como ejemplo en el taller de Rubens, Warhol y Murakami en su evidente oposición a la creación grupal o en Equipos, manifestada en las décadas 50 y 60 del pasado s. XX en España. Y su conexión con la aparición del Otro en términos filosóficos, centrándonos en los conceptos *alter ego* y *coexistencia*, que ofrecen un paralelismo muy interesante desde la propia filosofía hasta las tendencias creativas del siglo XX.

PRIMERA PARTE
(Aportaciones artísticas)⁵

⁵ Las propuestas artísticas aquí relacionadas son fruto del trabajo conjunto que llevo a cabo con M^a Rocío González Palacios, por lo que deberá tenerse en cuenta que las imágenes mostradas en el primer pliego (catalogación de la obra) son una parte del proyecto que hemos construido en nuestro paso por el Máster en Arte: Idea y Producción. De esta forma, la propuesta no podría entenderse en su totalidad sin la debida implicación de su otra parte integrante, motivo por el cual incluimos la totalidad de las imágenes, haciendo referencia a esta particular circunstancia.

1. APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1:

1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra

Pulsiones vida-muerte
Dimensiones variables
Imagen digital
2014







Figura 1.1. Pulsiones vida-muerte, políptico completo.

1.1.2. Aportación 1: Proceso de creación-producción

La primera propuesta, titulada *Pulsiones vida-muerte*, está compuesta por un total de seis piezas: cuatro desnudos femeninos y dos composiciones sobre fondo negro, respondiendo a la ordenación de cuatro cuerpos inanimados.

De esta forma, extraemos algunas figuras protagonistas de la mitología griega: Deméter, Perséfone, Leto y Mnemósine; con sus respectivos «productos» fruto de su unión con Zeus - el nexos en sus historias-. Éstos van a ser:

- Deméter: Perséfone
- Perséfone: Yaco -Baco-. «Dos veces nacido».
- Leto: Apolo y Artemisa
- Mnemósine: Las nueve musas de la cultura y la historia.

Así entramos en un bucle en torno a los relatos sobre estos personajes, sus relaciones y la forma en que el mito los reordena para crear tensiones en torno a ellos. De este modo, lo titulamos *Pulsiones vida-muerte* haciendo alusión no solo a Hegel en su *Fenomenología del espíritu*, sino a la dualidad que conforman estos personajes. Podemos dividir el políptico en dos grupos, el primero se encontraría conformado por Deméter y Perséfone, madre e hija. El segundo por Leto «olvido» y Mnemósine «memoria». Elegimos estos personajes no sólo por sus relaciones con Zeus, sino por componer un círculo que dialoga y se nutre de pulsaciones en favor de la vida y la muerte. Tal será el caso de Baco, dos veces nacido. O Mnemósine, cuya muerte le fue dada por el propio Zeus. Hemos creado una relación que se gesta en los contrarios y la lucha por oposición al Otro.



Figura 1.2. Pieza nº 2: Perséfone

1.2. Aportación 2:

1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra

Epistème tès alétheias

(Proyección) Dimensiones variables / (Cuerpo proyectado): 26 x 26 cm.
(2 unidades)

Proyección/ Serigrafía 2 tintas + impresión digital.
2014

Proyección de dos imágenes superpuestas.





Figura 1.3. Proyección Rostro 01.



Figura 1.4. Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral derecho. La proyección de los rayos -y la superposición de los mismos- provoca que la imagen se transforme conforme nos movemos en torno a ella. Véase Figuras 1.7 y 1.10.



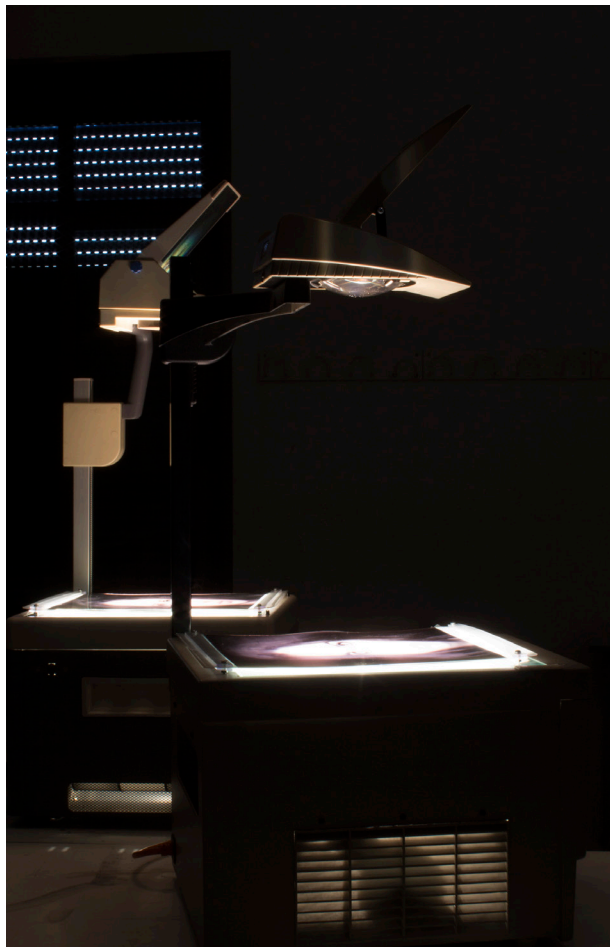
Figura 1.5. Proyección Rostro 02.



Figura 1.6. Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral izquierdo. Idem anterior.



Figura 1.7. Vista general de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.



Figuras 1.8. y 1.9. Sobre ambos proyectores son colocados los soportes de metacrilato, compuestos por serigrafía a dos tintas + impresión digital Inkjet (cada unidad).



Figura 1.10. Vista frontal de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.



Figura 1.11. Detalle de la proyección.

1.2.2. Aportación 2: Proceso de creación-producción

Epístème tès alétheias, es resultado de la conjunción de dos focos de proyección mediante el uso de (dos) proyectores de transparencias. Los cuerpos proyectados corresponden a los rostros de cada una de sus autoras (M^a Rocío González Palacios & Sara Ramírez Domínguez) llevados al medio serigráfico e intercalados con la impresión digital sobre film transparente. Esta construcción de la imagen nos permitirá suplantar los nuevos procesos tecnológicos para recuperar el uso de los espejos contenidos en cada proyector en consonancia con la plasticidad de la serigrafía. Descubrimos una construcción en la deconstrucción de nuestros rostros a partir de la cual se nos «revela» una imagen distinta de las originales. Los focos superpuestos, de luz proyectada, van a permitir que el espectador, a la par que se mueve en el espacio en torno a la imagen, perciba un cambio. Gracias a la traslación, el ojo descubre una mutación real en la imagen. Así, si nos colocamos a un lado u otro de la sala, no podremos nunca observar el mismo rostro.

Este proyecto surgió con la intención de materializar fielmente la figura de Alétheia, a la que ambas le hemos dedicado un especial interés en nuestros respectivos estudios, encontrando en su figura un cúmulo de posibilidades coincidentes con nuestros principales intereses.

Alétheia es mito, dualidad, verdad, es luz, oscuridad, lo que permanece oculto y se revela. Es en sí misma dos y una sola, siendo el motivo por el que Alétheia, Alicia, Verdad o Véritas, una y todas, su forma primigenia y su evolución, nos acerca a respuestas más equilibradas desde su simbología.

A través de Alétheia vamos a hablar de su evolución como figura del mito griego, pero también será protagonista de los planteamientos de la «nueva filosofía» y su relación con el Otro. Es por eso que aludimos a la luz, la oscuridad, su forma antagónica «*daimon*» y los cuentos de Lewis Carroll. Una forma compleja de autorretrato, una representación fiel de *alter ego*, del Yo y el Otro.



Figura 1.12. Serigrafia + l. digital / 26 x 26 cm.



Figura 1.13. Serigrafia + l. digital / 26 x 26 cm.

1.3. Aportación 3:

1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra

Alétheia y mi Otro

32 x 26 x 20 cm.

Serigrafía sobre policarbonato (3 mm.)

(18 tintas/ 9 planchas) + impresión digital.

2014

Las planchas se encuentran superpuestas sobre un soporte de madera, retroiluminadas con luz LED.





Figura 1.14. Alétheia y mi Otro (detalle).

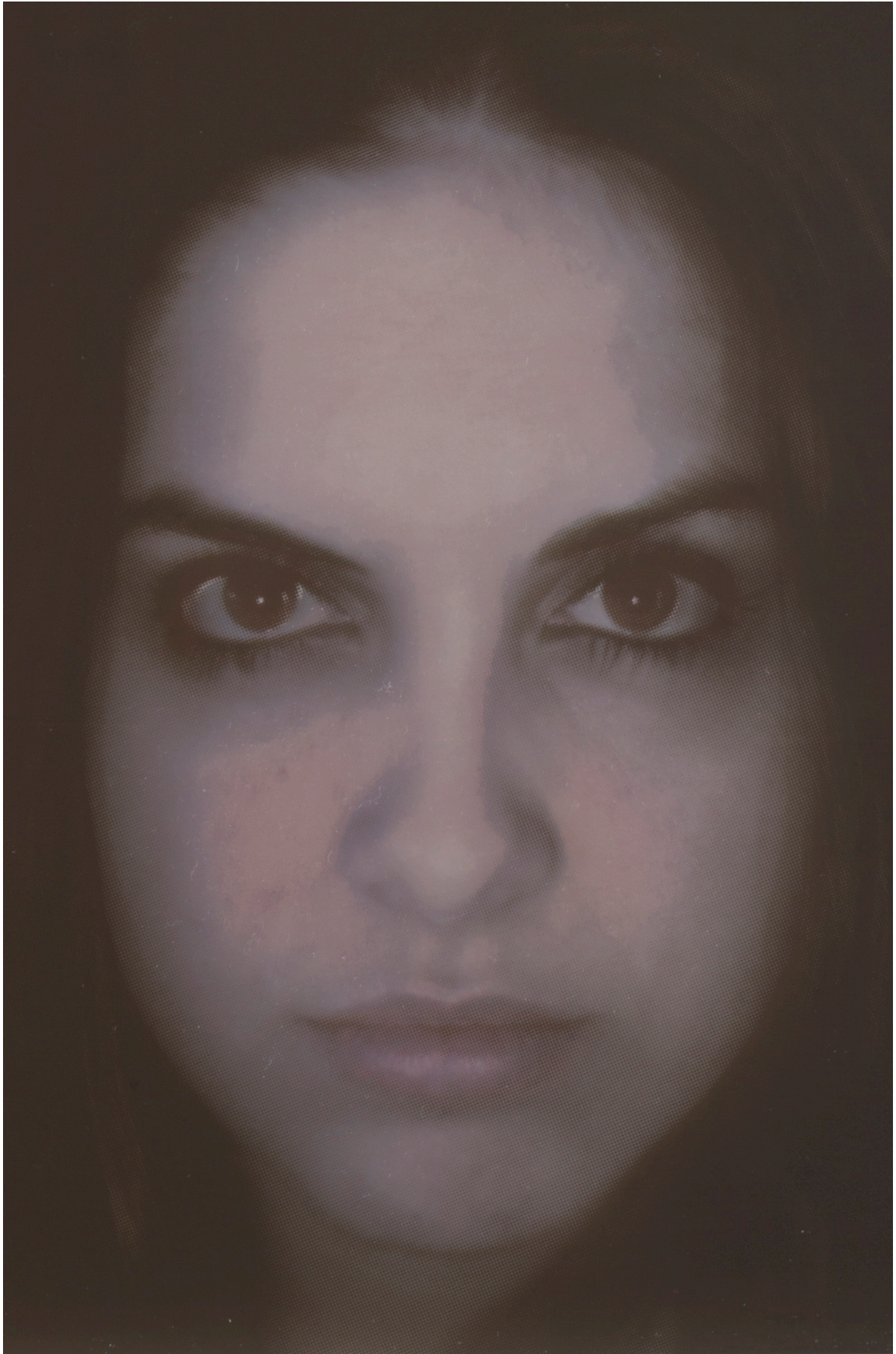


Figura 1.15. Alétheia y mi Otro (detalle). Pieza que completa el díptico, aportación 1.3. de mi compañera M^a Rocío González Palacios.



Figura 1.16. Alétheia y mi Otro (detalle). Retroiluminación con luz LED.



Figura 1.17. Alétheia y mi Otro (detalle). Retroiluminación con luz LED.
Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera M^a Rocío González Palacios.

1.3.2. Aportación 3: Proceso de creación-producción

Alétheia y mi Otro, se conecta con la propuesta anterior *Epistème tès alétheias*, constituyendo una disgregación del rostro resultado de la imagen proyectada. Así, nos centramos en el análisis de ambas figuras para dialogar en torno a la luz y la oscuridad, también aquí se presentan los opuestos y la simbología del mito.

Tomando como principio la mitología griega, cultura del mediterráneo que heredamos y sigue haciendo eco en las salas de grandes instituciones, escogemos a Alétheia y personificamos la imagen para transformarla en una extensión de las mentes que la inventan.

De esta forma, recreamos por medio de la serigrafía y la imagen digital, dos rostros -los mismos que se proyectan- buscando volúmenes y formas que también mutan con el uso de la luz y los puntos de vista. Ambas «cajas de luz» están compuestas por 9 planchas de policarbonato traslucido que han sido serigrafiadas en anverso y reverso (Fig. 1.13). Recurrimos al uso de estratos semitransparentes, que finalmente conforman el volumen. Jugando a tapar y destapar con la propia tinta algunas formas de la imagen.

Descubrimos a través de la retroiluminación un rostro invertido, cuyo concepto se subvierte. Esta desvirtuación de la imagen es mostrada como transformación, lo que hemos bautizado como Alétheia ahora se convierte en *Daimon*, su opuesto. Y así, en este juego continuo andamos recorriendo la imagen propia, la del Otro, la del mito y los polos que se oponen, las tensiones entre Yo y mi Otro.

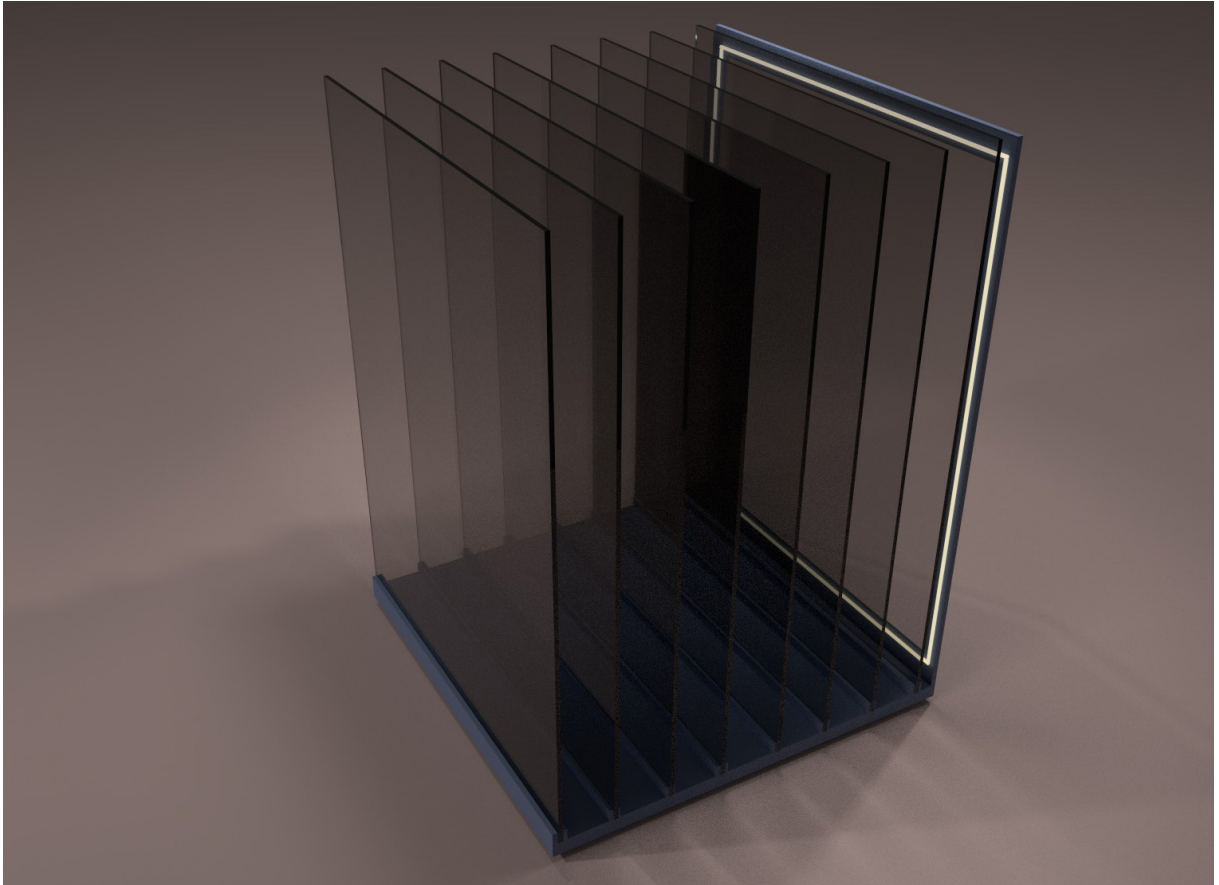


Figura 1.18. Simulación digital 3D en Blender. Construcción de la caja-soporte. Primeros bocetos.



Figura 1.19. Planchas policarbonato 30 x 25 x 0.3 cm. serigrafiadas en anverso y reverso.



Figura 1.20. Mi Otro. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).



Figura 1.21. Mi Otro. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).



Figura 1.22. Alétheia y mi Otro. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.



Figura 1.23. Alétheia y mi Otro. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

1.4. Aportación 4:

1.4.1. Aportación 4: Catalogación de la obra

Mi Otro

70 x 50 cm. (Mancha)

Serigrafía (3 tintas) e impresión digital sobre papel Zerkall
2014

Montado entre dos planchas de policarbonato.





Figura 1.24. Mi Otro / Aportación 4



Figura 1.25. Mi Otro - Pieza que completa el díptico, aportación 1.4. de mi compañera
M^a Rocío González Palacios

1.4.2. Aportación 4: Proceso de creación-producción

En línea con las aportaciones 2 y 3, avanzamos hacia una materialización plástica, palpable. Donde los cuerpos representados se muestran en un contexto sobrio, fiel a la realidad de las autoras. Si en *Epistème tès alétheias* «ciencia de la verdad» la imagen final es resultado de una fusión, una irrealidad concebida a partir de la luz y los cuerpos superpuestos, aquí se evidencia la separación de estos cuerpos no como reivindicación del individuo sino parte del estado procesual del proyecto y la relación de ambos sujetos.

Rescatamos el concepto Alétheia como herramienta de diálogo en torno a su figura, la cual ha sido centro de debate desde tiempo inmemoriales. Y la referimos junto a sus formas evolucionadas. No hemos perdido a Alétheia, quizás hemos olvidado su presencia en la historia, siendo ahora una imagen descontextualizada de su forma primitiva; es por eso que elegimos este primer estadio para contemplarla en su magnitud como parte del Ser y parte de lo que juntas representamos: una dualidad.

Incluimos un elemento más en la imagen final, el texto. Un texto que contextualiza, que nos sitúa frente al concepto mismo. Tomamos como partida las palabras de Parménides y otros presocráticos, que nos hablaron de su imagen, y la colocamos junto a lo que somos por separado, en contexto con lo que podemos ser actuando conjuntamente.

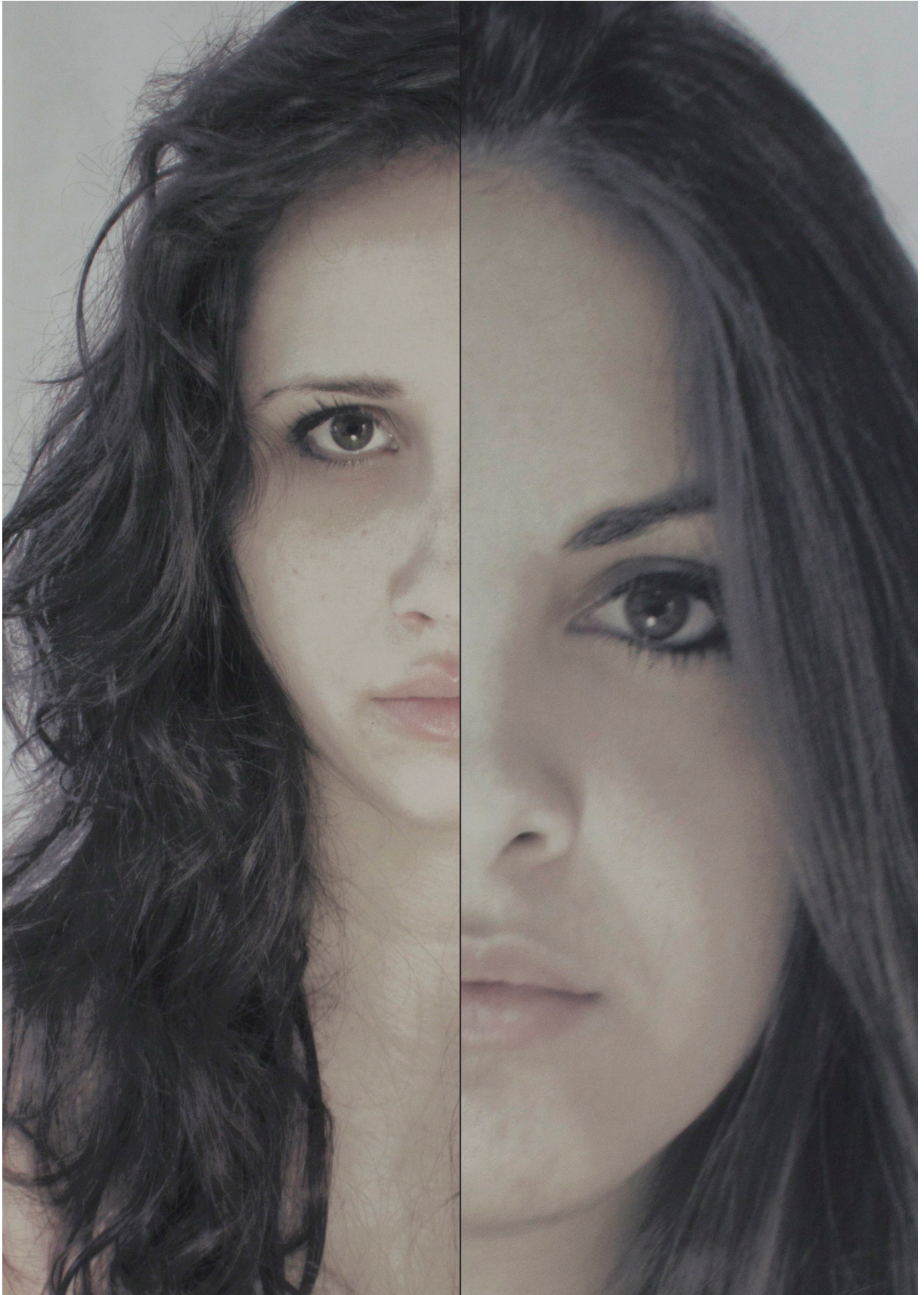


Figura 1.26. Fragmentos de la propuesta completa.

SEGUNDA PARTE
(Argumentaciones teóricas)

2. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

2.1. Planteamiento del problema

En la segunda parte, titulada *Nosotros, tú y yo*, de la sección primera: *Los iniciadores en Teoría y Realidad del Otro*; Pedro Laín Entralgo nos regala una afirmación concluyente durante el análisis de las teorías de Max Scheler, ilustrando a la perfección el principio del problema:

[...] *el hombre empieza viviendo más en los otros que en sí mismo, más en la comunidad que en su individualidad* (Laín Entralgo, 1968: 232).

El fragmento extraído hace referencia a la conciencia de la existencia de un prójimo antes de considerarnos cognoscentes del propio Ser, es decir, del autoconocimiento del Yo. En esta imagen de lo que podemos considerar Otro se apoyan las afirmaciones de Heidegger, que derivarán en el concepto *Mitdasein*⁶ «co-existir» a través del cual inicia un complejo proceso para comprendernos parte de la comunidad, dando lugar a una premisa incuestionable: **la existencia de uno mismo está ligada a la del Otro.**⁷

Sin embargo, a pesar de que la conciencia respecto a la existencia del Otro aparezca muy tarde en el pensamiento de occidente, sí tenemos referencias sobre cuestiones relativas a este Otro, también denominado prójimo,⁸ referidas en la teorías cartesianas acerca de los «cuerpos semovientes», aunque el cuestionamiento acerca de este Otro no es totalmente palpable a partir de esta visión solipsista, como no lo será para Fichte o Kant, sí es cierto que existe una inquietud referida al prójimo, aquel que no soy yo, siendo planteado de forma certera y por primera vez, según nos indica Ortega y Gasset, por Edmund Husserl. Extraemos un fragmento de *El hombre y la gente*, donde Ortega lleva a cabo una digresión acerca de este «planteamiento afortunado» y realiza una breve aclaración sobre el mismo, rememorando las palabras del propio Husserl:

Ha sido Husserl quien ha planteado de manera precisa –nótese que digo sólo «planteado»– el problema de cómo nos aparece el otro Hombre y ello en la última obra publicada en su vida, las Meditaciones Cartesianas, de 1931.

En ellas dice Husserl: “He aquí que en mi intencionalidad propia –(expresión que para nuestros efectos de ahora viene a significar lo mismo que «mi vida como realidad radical»⁹)–, en mi intencionalidad propia se constituye –(en nuestra

⁶ *Mitdasein* es una derivación del *Dasein*, a través del cual Heidegger nos refiere a la existencia humana del Yo (sujeto). En este caso, *Mitdasein* se traduce en «coexistencia humana», aludiendo a la comunidad en la que vivimos como seres humanos y de la cual somos inherentes. A partir de este concepto, también utilizado por Hegel, Heidegger intenta explicarnos el principio de co-existencia y la relación de éste con el Otro:

Los otros son, más bien, aquellos de quienes uno mismo generalmente no se distingue, entre los cuales también se está (Heidegger, 2003: 143).

⁷ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 303.

⁸ Ortega y Gasset se refiere al Otro como «prójimo», dedicándole un capítulo titulado “La Percepción del Prójimo”. ORTEGA Y GASSET, J. (1989): “La percepción del prójimo”. En *Obras Completas, Vol. VI*. Alianza Editorial, Revista de Occidente, Madrid.

⁹ Ortega y Gasset hace referencia a la vida como «realidad radical» en múltiples ocasiones, en su recorrido por *El Hombre y la gente*. Una realidad radical intransferible, posición ajena a la presencia del prójimo que define los límites entre aquel que se presenta ante mí y Yo como sujeto. Pedro Laín Entralgo nos muestra con sencillez las claves sobre esto:

terminología, «aparece»)— un yo, un ego que no es como «yo mismo» sino como «reflejándose» en mi propio «ego». Pero el caso es que ese segundo ego no está simplemente ahí, ni, hablando propiamente, me está dado «en persona» —(en nuestro vocabulario, «me es presente»)—, sino que está constituido a título de «alter ego» y el ego que esta expresión alter ego designa como uno de sus momentos soy «yo mismo», en mi ser propio. El «otro», por su sentido constitutivo, remite a mí mismo, el «otro» es un reflejo: es mi análogo y, sin embargo, no es tampoco un análogo en el sentido habitual del término”. Noten cómo Husserl se ve obligado —para enunciar lo que es el Otro en su carácter más simple y primario, por tanto, no precisando aún tal o cual determinado Otro, sino, en general y abstracto, el Otro— se ve obligado a emplear continuas contradicciones: el Otro es yo puesto que es un yo; pero un yo que no soy yo, por tanto, otra cosa que mi yo, bien conocido, claro está, de mí mismo. Intenta, en vista de esto, expresar la extraña realidad que es el otro diciendo que no es «yo» pero sí algo análogo a mi yo; [...] Husserl fue el primero en precisar el problema radical y no meramente psicológico que yo título: «la aparición del Otro». El desarrollo del problema por Husserl es, a mi juicio, mucho menos afortunado que su planteamiento, a pesar de que en ese desarrollo abundan admirables hallazgos (Ortega y Gasset, 2003: 127-129).

Con Hegel, habiendo formulado sus teorías sobre las pulsiones vida y muerte, además de las relaciones entre señorío y servidumbre que serán descritas —brevemente— en el apartado tercero; y Husserl marcando el inicio del problema, llegarán las reflexiones de Max Scheler, Martin Buber, Martin Heidegger, José Ortega y Gasset, Jean-Paul Sartre y —en 1961— el análisis de estos autores sobre el tema que nos acontece de parte de Pedro Laín Entralgo. Si bien es cierto que lo mucho escrito acerca de este Otro en el que nos hemos zambullido no habla de forma directa sobre el arte o la repercusión de éste en la creación artística, a pesar de todo, sí hablan del Otro en relación a uno mismo, el Otro como *alter* y como *alter ego*, el Otro como respuesta del Yo, el Otro en el amor, las posibles relaciones con el prójimo, la identificación con éste, la aparición del Otro a una edad temprana, la aparición del Otro como resultado de acercarnos al mundo e incluso de la importancia de reconocer al prójimo para conocer la existencia de uno mismo, esto es, del Ser.

Estas cuestiones, alejadas de la creación plástica y visual, nos acercan poco a poco al conocimiento del Otro, a comprender por qué surge este problema, cuestionamientos que escapan a siglos de historia, cuando convivimos y coexistimos desde el principio de los tiempos con el Otro. La realidad del Otro y la de uno mismo se encuentran conexas y es ahí donde aparece el sentido y la defensa de esta proximidad con «aquél que no soy yo».

La creación artística plural, se caracteriza y se diferencia por ser aquella que alberga a dos o más individuos en la gestación de una obra artística. Nosotros nos referimos aquí a la creación plástica y visual, no nos detendremos a hablar sobre otras disciplinas artísticas, pues el objetivo de este estudio se centra en establecer un diálogo afín a la producción artística propia —la mía—, la cual se encuentra determinada por este principio grupal, en

Mi vida es para mí la realidad radical: tal es el primer aserto de la metafísica de Ortega. Por ser realidad radical y por ser mía, en el sentido más fuerte y primario de este vocablo, mi vida es rigurosamente intransferible. Cada cual tiene que hacerse y vivirse su propia vida, y nadie puede sustituirle en la faena de vivir. Pensar, sentir y querer son quehaceres que tengo que ejecutar yo solo; de otro modo no serían míos, ni auténticos (Lain Entralgo, 1968: 283).

Merece, dicho esto, citar las palabras de Ortega en relación a la vida como realidad radical y radical soledad:

[...] sólo es propiamente humano en mí lo que pienso, quiero, siento y ejecuto con mi cuerpo, siendo yo el sujeto creador de ello o lo que a mí mismo, como tal mí mismo, le pasa; [...] Consecuencia de lo anterior es que mi humana vida, que me pone en relación directa con cuanto me rodea —minerales, vegetales, animales, los otros hombres—, es, por esencia, soledad (Ortega y Gasset, 2003: 65).

equipo –conjunto–, llevando a cabo toda manifestación artística con M^a Rocío González Palacios.

De este modo, comprender cómo se gesta la creación en términos alejados de la individualidad propia de un sujeto, único, con respecto a su obra, nos ha llevado a intentar acercarnos al sentido del Otro, tan alejado de parámetros artísticos y sin el cual sería imposible defender el concepto «pluralismo creativo» al que Arthur Danto haría referencia en su publicación *Andy Warhol* sobre este mismo, y sus métodos en *The Silver Factory*.

Pueden apreciarse aquí referencias múltiples en lo que se refiere a la aparición del Otro, la creación colectiva y sus derivadas manifestaciones en el terreno artístico, sin embargo, aún no me ha sido posible encontrar un autor que le dedique el protagonismo que pueda merecerse esta tendencia, método o forma creativa. No parece tener nombre y apellidos, ni un carácter concreto, quizás porque aún es joven esta forma de proceder ante la expectativa lógica del hacer en el arte, por norma, singular. Así, se llevará a cabo una breve descripción de las divagaciones que plantearon los autores arriba citados, para que pueda entenderse por qué aparece el Otro y en qué modo esto se relaciona con las prácticas colectivas en la creación artística, dando así lugar a la aparición de dos lógicas imperantes en el proceso creativo múltiple, entendiendo que este Otro al que tanto nos referimos ha estado presente desde hace mucho en la historia del arte –caso del taller barroco, cuya reminiscencia aún sigue viva y a la que también se hará referencia–, pasando inadvertido. Queremos dedicarle algunas reflexiones y avanzar hacia el origen del colectivo en España, con las primeras manifestaciones colectivas en los años cincuenta hasta la creación de los equipos más sobresalientes en los años sesenta.

2.1.1. Contexto sociocultural. Avanzar hacia la coexistencia

Remontándonos al pensamiento griego, sin pretender dedicarle más que unas breves aclaraciones, podemos afirmar –de acuerdo a los argumentos que aporta Laín Entralgo sobre su origen– que nunca conocieron el problema del Otro, sencillamente no se lo cuestionaron. Particularmente, Laín Entralgo se refiere a esta ausencia del problema con ejemplo en Platón, cuando reafirma –apoyándose en las palabras de Kant– que éste era «un hombre agoral, de foro». Parte de un órgano viviente, parte de un todo que nunca le permitió –ni a él, ni a ningún pensador cercano a su tiempo– conocer la existencia de estas cuestiones. Se acercaría únicamente a relacionar la existencia y coexistencia de las almas humanas, en diálogo la una con la otra, mas este primitivo acercamiento a dicho problema queda muy alejado de lo que hoy concebimos como alteridad. Platón nos habla desde una primera persona del plural, e incluso de la intercomunicación con nosotros mismos, es decir, de uno para el uno, consigo.

Bajo el hiperbólico *Conócete a ti mismo* de Sócrates se halla la respuesta a este vago acercamiento, en el que también encontramos la premisa que nos redirige, a todas luces, al cuestionamiento principal: “Para vivir realmente el «problema del otro» es preciso sentir de veras la peculiar realidad del propio yo, y a esto no llegaron nunca los griegos” (Laín Entralgo, 1968: 24).

Ilustrar la aparición del Otro en las mentes del hombre primitivo resultó sencillo para Ortega y Gasset, cuando evocando las palabras de Husserl en relación a la traslación de los cuerpos y su *hic* «aquí» e *illic* «allí», realizó una ingeniosa relación con el mito de Narciso, en una sutil pero rotunda afirmación sobre este cuestionamiento:

El Narciso originario no se veía a sí mismo, sino a otro, y convivía con él en la mágica soledad de la selva, inclinado sobre el manantial (Ortega y Gasset, 2003: 132).

Bajo esta perspectiva, en que Ortega observa a Narciso mirarse, este no es consciente de encontrarse a sí mismo en el reflejo, dicho de otro modo: no es consciente de su propia existencia.

Parece irrelevante mencionar que el otro hombre siempre ha existido para nosotros. En los pueblos ciertamente primitivos se ha tenido constancia de esta existencia desde que nacen, aunque sí es cierto que la postura con respecto a un «alter o alter ego» parece añadir varios estratos al proceso de encuentro con el Otro. De tal forma lo explica Ortega, al afirmar que el hombre de pueblos poco desarrollados no tiene por qué tener constancia sobre su propio aspecto —esto es de sí mismo, en relación con la lectura que Laín Entralgo hace de Sócrates—. Puesto que la convivencia con otros hombres, sus gestos y rasgos es mayor y mejor identificable que con la de uno mismo.¹⁰

Conocer esta visión nos ofrece una perspectiva general acerca de la proximidad entre el sujeto y el objeto de esta pregunta, que permanece inescrutable, únicamente percibida pero no transitada. Solo, con la aparición del cristianismo, podrá existir la real evidencia de esta problemática, dando paso a la cultura occidental. El tratamiento del pueblo israelita y su doctrina religiosa en relación al Otro, será analizado sustancialmente por Martin Buber. Relacionando sus consideraciones en el apartado cinco de este estudio, en conexión con la imagen de Alétheia y el diálogo.

De este modo, el contexto más inmediato a las teorías que aquí se resumen con motivo de ejemplificación para su relación con las artes, es aquel que está próximo a nuestro joven siglo, a partir del cual, comprendemos la aparición de la necesidad creativa grupal, una comunidad, en su más amplio sentido, que dará lugar a la pluralidad creativa, dejándola florecer entre la amalgama y el quebranto tan prominentes del siglo XX.

Abandonando el siglo XIX, caducando el estatus social burgués y con las primeras líneas del XX, llegarán nuevas actitudes ante el problema del Otro, determinadas por Husserl, Scheler y la «nueva filosofía». La antesala de esta problemática se remonta al siglo XIV, pero tendrán todavía que aparecer en el horizonte las diferencias entre sociedad y comunidad, que distinguen en gran medida las relaciones humanas y los cuestionamientos que aquí se presentan. Estas relaciones definidas por Max Scheler y retomadas por Heidegger a partir del concepto «co-existencia/ *Mitdasein*» van a repercutir en la visión del Otro y su importancia a nivel social, de ahí que nos interese por definir cómo nos encontramos con este otro hombre para llegar a la creación de los primeros equipos y colectivos artísticos.

Así, en el mundo occidental nacerá un hombre nuevo, bien lo resume Pedro Laín Entralgo en relación a su análisis sobre los inicios de Scheler y las visiones de éste y Ortega sobre el fin de la burguesía:

Percibe Scheler que en el mundo occidental está naciendo un «hombre nuevo», y espera que la victoria de este sobre el «hombre viejo» —sobre el burgués, en el sentido scheleriano del término— sea rápida y total. Advierte el filósofo en las almas del siglo XX «un retroceso en los fenómenos de cansancio espiritual [...] y una vigorosa progresión hacia el contacto inmediato y vivencial con las cosas mismas, hacia la intelección absoluta que acera el carácter y la fuerza de la acción, hacia la entrega expansiva al mundo» (Laín Entralgo, 1968: 214).

¹⁰ Aquí Ortega y Gasset intenta negarle sentido a las afirmaciones de Husserl, puesto que a pesar de sus buenos planteamientos acerca del problema del Otro, la determinación de sus teorías no resulta tan acertada en la explicación del encuentro entre un sujeto y su Otro. Al mismo tiempo, apoya la idea de que para entender la existencia del Otro primero debemos conocer nuestra propia existencia, es decir, a nosotros mismos. Aquí parece establecerse una línea que conecta las afirmaciones de Sócrates y su «conócete a ti mismo» con la aparición de este cuestionamiento en el S. XX. ORTEGA Y GASSET, J. (2003): *El Hombre y la gente*, "VI. Más sobre los otros y yo. Breve excursión hacia ella". Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, pp. 130-133.

De esta forma, el «yoísmo» propio de la filosofía desde Descartes a Husserl será sustituido por una visión nueva, optimista incluso, en una panorámica marcada por la tragedia. Un asentimiento a la comunidad y su relación no ya interindividual, sino entre los sujetos, yo y tú, constitutivo del «nosotros». Los iniciadores de esta visión serán Max Scheler, Martin Buber y José Ortega y Gasset, el origen de aquello que hoy podemos entender como otredad, el prójimo.

A ellos les suceden Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, en un desarrollo de la visión ontológica del Otro. Se relacionarán aquí las teorías de Hegel, Husserl, Scheler, Buber, Ortega y Gasset, Heidegger y Sartre; tan solo unas nociones sobre sus planteamientos en torno al concepto que debemos definir antes de relacionarlo con la actividad artística colectiva.

2.2. El Otro

2.2.1. El Otro en la historia de la filosofía: Definición y aparición del Otro

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve¹¹*

(Machado, 1986: 161).

En el apartado anterior nos acercamos a la aparición del Otro, las circunstancias que llevan a múltiples filósofos a preguntarse por el prójimo, y los aspectos sociales que subrayan este cambio en el planteamiento de los hombres. Sin embargo, a pesar de que ya conocemos que el cambio se produce –sustancialmente– llegado el S. XX, es interesante descubrir cómo desde Descartes hubo una especial inquietud por el problema, sin que el problema como tal fuese formulado, subrayado y teorizado hasta la aparición de las *Meditaciones cartesianas* de E. Husserl.

Remarcar el interés de sus teorías resulta conveniente para avanzar por las páginas de Hegel y la filosofía posterior, ya que será ahí cuando surjan en España grupos de renombre, tales como El Paso, Equipo 57 o Equipo Crónica, la unión de estos artistas como parte de un todo, exterior a ellos mismos como individuos únicos y autosuficientes –en lo que respecta a la creación plástica– se equipara –parcialmente–, en cuanto a su contexto temporal, al desarrollo de estos análisis. De ahí podemos suponer que algo estaba cambiando en el hombre. Una sociedad en transformación, producto de los acontecimientos que marcaron el siglo XX o influenciada por ello; estas metamorfosis sociales van a generar un estado cercano a este tipo de pluralidad creativa, dando lugar a un movimiento nacional e internacional, encontrando innumerables autores que se unen para trabajar o que de algún

¹¹ Antonio Machado dedica a José Ortega y Gasset sus proverbios y cantares, en ellos apreciamos la presencia del Otro como elemento sobresaliente. La aparición del prójimo desde una visión poética, prácticamente se nos presenta como la creación del colectivo, fruto de un cambio en un contexto de entre guerras. Recogeremos algunos de sus proverbios a lo largo de este estudio, pues ejemplifican brillantemente la gestación de este concepto llegado el S. XX.

modo experimentan este cambio metodológico. Profundizaremos en sus experiencias e indagaremos en la relación de estos métodos con las fórmulas filosóficas de los autores que ahora describiremos, sin pretender por ello realizar un análisis profundo de sus planteamientos, pero sí poder acercarnos al Otro a través de su lectura, para de este modo enfatizar en el desarrollo de la actividad grupal en la España de los años 50 y 60.

Descubrir al Otro no resultó tan sencillo como pueda parecer, nos topamos con el principio cartesiano y su dialéctica en torno a los cuerpos ajenos al Yo, esos cuerpos semovientes que Descartes miraba desde su ventana, y a los que les sustrajo toda naturaleza humana. Él se preguntó acerca de la semejanza entre hombres, cuan análogo pudiera resultar el cuerpo y pensamiento de otros hombres respecto de «mí». Y sembró la incertidumbre acerca de la real «hombredad» de los otros. Puesto que, si de algo podíamos tener seguridad, es de la realidad de uno mismo, o sea, de la existencia del Yo.

Las teorías cartesianas se fundamentan en un eterno cuestionamiento ontológico, puesto que llega incluso a preguntarse sobre la real existencia de un mundo exterior a él mismo, lo cual nos insta a preguntarnos sobre la existencia del Otro. Si Descartes estaba o no solo en el mundo, se tratase o no de un «Robinson», éste no llegó a cuestionarse el problema.

Antes de que Defoe imaginase su Robinson, Descartes finge un contra-Robinson. Al Robinson de Defoe le rodea una naturaleza exenta de hombres; en diametral contraste con él, el contra-Robinson cartesiano vive en una sociedad humana exenta de animales (Lain Entralgo, 1968: 45).

De esta forma, Descartes, a pesar de no plantearse la problemática que nos refiere la aparición del prójimo, llega a una respuesta cercana a los principios de Husserl y Scheler, cuando manifiesta la aparición de otro cuerpo, otro hombre, como una extensión del Yo. Un «alter ego», un yo pensante, fuera de mí. Estas anticipaciones basadas en la lógica por analogía son antecesoras de la aparición de este otro hombre, fuera para Descartes un cuerpo animado por resortes o un cuerpo de carne, de verdadera humanidad, análogo a la de uno mismo. El solipsismo que demuestra Descartes en su obra, le separa de diálogos posteriores en torno a la real alteridad, puesto que su lógica e imperativa soledad le alejaban del mundo en el que vivía.

Descartes de algún modo descubre la existencia del Otro, aunque no plantee el problema, en esta línea solipsista nos toparemos con Hegel y Fichte, los cuales abordan el sentido del Otro desde un punto de vista especialmente interesante para la evolución de éste. Desde las teorías cartesianas un cuerpo semoviente, el autómatas, se caracteriza por ser aquel que carece de pensamiento, si éste no piensa, no puede ser hombre. Para Hegel, sin embargo, un cuerpo debe además poseer conciencia moral, pues de otro modo no será hombre. Este principio, define en gran medida el problema del Otro, en el sentido en que aquellos que nos rodean son identificados como seres análogos a uno mismo. Así, Kant tampoco se planteará el problema. Con las teorías –tildadas de solipsistas– de Fichte, encontraremos una posición activa del autor ante el problema del tú, un espíritu liberador que en todo momento defendió encontrarse alejado de la subjetividad del Yo, a pesar de haber recibido numerosas críticas en torno a una postura cargada de subjetividad y anclada en el solipsismo.¹²

¹² Fichte hallará la necesidad de existir frente a otros, esto es, la necesaria afirmación del tú. Así lo reafirma Lain Entralgo al decir que: “El concepto de hombre –la hombridad– no podría ser pensado si solo existiese un individuo humano” (Lain Entralgo, 1968: 109).

Y añade:

Del solipsismo ético no debe decirse que es inmoral; de él hay que decir, mucho más simple y radicalmente, que es imposible, porque el cumplimiento de un acto moral –y todos los del yo lo son de un modo u otro– no sería posible sin la existencia y la participación de un tú. Mi conocimiento de un yo

La problemática fichteana en relación al prójimo se reafirma bajo el razonamiento por analogía. Así, Fichte, parte de su individualidad para conocer al tú, un expreso y absoluto ajeno a él mismo, que a su vez es una extensión de éste. Laín Entralgo nos explica que el conocimiento del Otro en Fichte se liga al propio yo, de ahí que en esta práctica se mezclen cuestiones en torno a la libertad y la moral. “El concepto del tú implica de algún modo mi conducta presente y futura frente a quien así llamo; no es, pues, mero conocimiento, sino «reconocimiento»” (Laín Entralgo, 1968: 111). En relación a la división «conocimiento y reconocimiento» Fichte plantea el enfrentamiento desde un sujeto a un objeto, en este caso, el tú, de tal modo que reconocer el objeto que tengo ante mí se convierte en medio para conocer aquello que ante mí se presenta.

Este juego de libertades entre las distintas posiciones de yo y tú, yo y mi prójimo, las hallamos implícitas en los *Proverbios y Cantares* de Antonio Machado, a través de las cuales reflexiona –al igual que Fichte– desde una postura introvertida, individual. Estos cantares hacen alusión al Otro, al exterior y las relaciones entre individuos:

I
*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve.*

XVII
*En mi soledad
he visto cosas muy claras,
que no son verdad.*

XXXVI
*No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.*

L
*Con el tú de mi canción
no te saludo, compañero;
ese tú soy yo.*

(Machado, 1986: 161-163).

Los fragmentos extraídos aluden a la presencia de un personaje ajeno al propio autor, con el que dialoga y reflexiona desde su soledad. Estas cuestiones, contrarias, son a veces el principio esencial de la aparición del Otro. Antonio Machado deja ver una transformación intelectual en la concepción del mundo. A pesar de ello, la barrera existente entre sujeto y el exterior al mismo, sigue presente. Existe una identificación con el Otro, aunque parece que la identificación misma sigue proyectándose en el individuo, el emisor, el sujeto. En definitiva: Yo.

De Fichte nos transportamos a Hegel, el que será un punto de inflexión en la evolución de la alteridad. Si bien Fichte suele entenderse como un mero puente entre el pensamiento de Kant y Hegel, no ha sido así para las cuestiones que nos ocupan, constituyendo por sí mismo un terreno movedizo, inquietante, ávido en sus concepciones sobre «los cuerpos ajenos». Será Fichte una clave para comprender las semejanzas entre individuos, totalmente opuesto a la metafísica de Hegel, pero entendible por aquellos que no pretendemos abarcar el asunto en su totalidad desde una perspectiva filosófica, persiguiendo a su vez un encuentro espontáneo con el problema y sus posibilidades resolutivas.

Dicho esto, Fichte se acercó al Otro, se le tachó de una subjetividad solipsista de la que él mismo supo justificarse y mantuvo presente en el pensamiento occidental la silueta del prójimo. El Otro había llegado y sería objeto de múltiples análisis, aquí obviamos a algunos autores de renombre, con nociones de enfocar esta introducción al problema en los pensadores más ilustrativos respecto de la cuestión principal. Decíamos que el Otro estaba

ajeno es, por supuesto, una operación cognoscitiva de mi propio yo; pero antes que cognoscitiva esa operación es práctica o moral, porque en ella se entretienen mi libertad y la del otro. El concepto del tú implica de algún modo mi conducta presente y futura frente a quien así llamo; no es, pues, mero conocimiento, sino «reconocimiento» (Laín Entralgo, 1968: 111).

presente, sin embargo, el planteamiento escrupuloso respecto de éste aún tardaría en materializarse como teoría. Con Georg W. Friedrich Hegel aparece la conocida relación entre señorío y servidumbre, las pulsiones vida-muerte. Para Hegel, la esencia del Otro se argumenta en la contradicción, entendiendo que un sujeto –Yo– es una consciencia, un ser transparente, no interrumpido, de este modo el «Yo soy Yo» es común a todos los hombres, sin embargo, en el encuentro de un sujeto con otro, ambos son sujetos y Otros, son literalmente: dos. Esta contradicción es la base para hablar del conocimiento y reconocimiento en el otro, a través del cual cada sujeto se reconoce en el otro, y es a partir de éste donde se produce el encuentro. Así lo explica el propio Hegel:

Hay que considerar ahora este puro concepto de reconocimiento, de la duplicación de la autoconciencia en su unidad, tal como su proceso aparece para la autoconciencia. Este concepto representará primeramente el lado de la desigualdad de ambas o el desplazamiento del término medio a los extremos, que como extremos se contraponen, siendo el uno sólo lo reconocido y el otro solamente lo que reconoce (Hegel, 2000: 115).

Hegel nos habla de libertad, la necesidad de ser libres para reconocernos en el prójimo, pero ¿qué papel juega la teoría entre señor y siervo?

La relación entre señor y siervo se explica a través de los conceptos «ser para sí» y «ser para otro» a partir de los cuales, Hegel, relaciona el «ser para sí» a una consciencia independiente, autónoma; la lectura del «ser para otro» es una declaración al sometimiento y la dependencia del siervo.

Para Hegel, un sujeto consciente que prefiera su vida a su libertad, no es plenamente un hombre, es solo un siervo. La servidumbre –en su forma extrema, la esclavitud– muéstrase como un estado intermedio entre la hipotética danza de marionetas de Kant y la libre comunidad de la coexistencia interpersonal (Laín Entralgo, 1968: 128).

Resulta muy sencillo relacionar estas pulsiones a un orden jerárquico, el interés por relacionar ambos conceptos surge en la expresión de la creación del taller, que análogamente, se identifica con este ordenamiento. En el epígrafe 2.3 estableceremos un vínculo ordenado con la imagen del taller barroco de Rubens. Las primeras involucraciones de este Otro, observadas en la creación plástica.

El principio fundamental, que da vida al Otro, es la definición como *alter ego* que de éste realiza Edmund Husserl. Aunque ya conocemos la postura de Ortega y Gasset sobre los planteamientos afortunados de este autor, siguiendo de un desarrollo no tan brillante, Husserl sería el primero en identificar plenamente el Otro con el Yo, a través de la imagen de un *alter ego*, o lo que es lo mismo, «el otro yo».

La aparición del prójimo tendrá lugar a partir de dos conceptos primordiales: la *apresentación* o *apercepción por analogía* y el *apareamiento*. Así, la *apresentación* es denominada por Husserl como aquella forma perceptiva que comprende las partes de un objeto o sujeto que no nos han sido dadas o a las cuales no tenemos acceso. Ortega y Gasset también identificará esta forma de percepción a través del ejemplo con un objeto: una naranja. De la cual nunca vemos toda su magnitud, esto es porque para verla debemos rotarla y de este modo siempre queda una parte escondida, que debemos recordar o imaginar. De forma análoga ocurre con la *apercepción*, si bien es cierto que Husserl se refiere con ello al cuerpo, al hombre y su ser. “El objeto apresentado por esta analogía nunca podrá serme presente, nunca me será dado en una verdadera percepción” (Laín Entralgo, 1968: 197).

A partir de este fenómeno surge el concepto *apareamiento*, que según Husserl se muestra al entrar un sujeto en contacto con otro, esto no es físicamente, sino en el campo perceptivo. Al advertir la presencia de ese Otro, como organismo análogo, semejante al Yo, identificamos este otro cuerpo como *ego*, pues se encuentra *apresentado*. Así surge como *alter ego*, en tanto que establecemos una relación de semejanza con nosotros mismos.

[...] *las sucesivas presentaciones de ese cuerpo concuerdan entre sí y en su semejanza con el mío; puesto que, en consecuencia, no queda un solo momento interrumpida la asimilación apareante entre el cuerpo que veo y el cuerpo que siento [...] el ego apresentado, que de este modo es y no puede no ser otro que yo y otro yo* (Laín Entralgo, 1968: 198).

El sentido literal de «los otros» –el otro yo– puede brindarnos una primera orientación: alter quiere decir alter ego. El ego que está aquí implicado soy yo mismo, constituido dentro de mi primordial propiedad y por cierto de una manera única, como unidad psicofísica (como hombre primordial), como yo personal gobernando inmediatamente en mi cuerpo orgánico, en el único cuerpo orgánico, y actuando también de modo inmediato sobre el mundo circundante primordial; por lo demás, sujeto de una concreta vida intencional, de una esfera psíquica relacionada consigo mismo y con el mundo. Todo esto está a nuestra disposición en la tipificación que surge en la vida experiencial, con sus familiares formas de fluir y combinarse. [...] Ahora bien, supongamos que otro hombre entra en nuestro campo perceptivo; esto significa, reducido primordialmente: en el campo perceptivo de mi naturaleza primordial, no es, obviamente, más que una parte determinante de mí mismo (una trascendencia inmanente). [...] ese otro cuerpo físico, allí, que sin embargo es aprehendido como cuerpo orgánico, tiene que tener este sentido en virtud de una transferencia aperceptiva a partir de mi propio cuerpo orgánico; en una forma, por tanto, que excluye una legitimación efectivamente directa y, consecuentemente, primordial de los predicados de la corporalidad orgánica específica, es decir, una legitimación de éstos por medio de una apercepción propiamente dicha (Husserl, 1986: 146-147).

Husserl habla de la percepción y el campo perceptivo, donde nos situamos aquí «*hic*» y allí «*illic*» que nos refiere tanto Ortega como Laín Entralgo, en sus explicaciones sobre las teorías de Husserl en torno al *apareamiento* y la coexistencia con los otros. Dicho de otra forma, asimilar al otro al posicionarnos físicamente donde éste se encuentra. Es posible que Ortega se refiriese a este desarrollo menos afortunado de la problemática del Otro en las teorías husserlianas a partir de la relación de los conceptos ya citados.

Indudablemente, el Otro ha aparecido definitivamente en nuestra historia, pero no será Husserl quién nos brinde una respuesta satisfactoria a la relación con el prójimo; siendo este prójimo, sin embargo, una recurrente en los planteamientos del pasado siglo, materializándose en diversas disciplinas, con un protagonismo –si cabe– superior al propio Yo.

2.3. El Otro en la creación artística

2.3.1. Marco histórico: el taller como precedente

El Otro apareció en la cultura de occidente en el S. XX, pese a esto, encontramos diversas reafirmaciones de su presencia siglos antes, en pleno barroco, con la aparición de la figura del taller y sus métodos. No era extraña la creación de talleres donde se contratasen a artistas de prestigio, llenándolo a su vez, numerosos aprendices del pintor. Tal es el caso de Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577-Amberes, 1640), cuyo taller, alcanzó unas proporciones asombrosas; y del que se serviría para llevar a cabo importantes encargos por parte de los archiduques de Austria como pintor de corte u otros proyectos de gran envergadura.

En base a estas breves nociones de Rubens es sencillo imaginar el estatus social en el que se regodeó, y el prestigio que alcanzó en vida. Su presencia en la corte española propició las relaciones con el propio Velázquez. Finalmente se instaló en Amberes donde en 1610, adquirió junto a Isabella Brant una casa que convertirá en taller y que hoy día conocemos como *Rubenshuis* (Fig. 2.1) –la casa-taller de Amberes de Rubens–.



Figura 2.1. Vista trasera de Rubenshuis.
© Michel Wuyts.

Jonathan Brown hará múltiples referencias a las relaciones de Rubens con los pintores Van Dyck y Velázquez. Alejandro Vergara (Museo del Prado) afirmará la implicación de Van Dyck en el taller del artista,¹³ contratado por éste para colaborar en los encargos que el pintor recibiría. Junto a Van Dyck, numerosos discípulos llenarán el espacio de trabajo, constituyendo así una cadena de producción en masa, acorde al vasto trabajo que llegaría a recibir el pintor.

La presencia de la casa-taller de Amberes constituirá una influencia en generaciones posteriores, materializándose esta forma de producción en pleno siglo XXI. Ejemplo de ello es el reconocido artista de origen japonés Takashi Murakami,¹⁴ cuyo taller *Kaikai Kiki Co. Ltd.* recurre a esta ingeniosa metodología. Junto a Murakami, otros autores, tales como Jeff Koons y diversos herederos del Pop americano, muestran un interés especial por este tipo

¹³ Breve reseña sobre Pedro Pablo Rubens y su trayectoria: Vergara, A.: *Enciclopedia online*, “Pedro Pablo Rubens”. Archivo digital Museo Nacional del Prado, Madrid. [Consulta: 02-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rubens-pedro-pablo/>

¹⁴ El propio Takashi Murakami, hará referencia a sus influencias en la creación y desarrollo de *Kaikai Kiki*, hoy constituido como empresa, que gestiona él mismo y a partir de la cual se gestan y construyen los proyectos del artista. Los aspectos relativos a las influencias y orígenes de su taller con base en Japón, son recogidos por la revista *The Guardian* en una entrevista realizada a Murakami con motivo de la exposición colectiva *Pop Life* celebrada en la *Tate Modern*, que relaciona a grandes artistas Pop del momento con su inmediato precursor: Andy Warhol; constando como una relevante aportación en las prácticas colaborativas en torno a la importante imagen del taller. O'HAGAN, S. (2009): “The art of selling out”. En *The Guardian* Reino Unido, online. [Consulta: 4-Febrero-2014]. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/06/hirst-koons-murakami-emin-turk>

de jerarquía en sus talleres, con una clara reminiscencia de aquellos talleres barrocos y sus métodos, de los que Rubens será un claro manifestante, destacando a su vez la labor de El Greco –Domenikos Theotokopoulos (Candia, 1541-Toledo, 1614)– en relación a dos de sus aprendices más destacados.

En los apartados subsiguientes se relacionan dos ejemplos de taller, el perteneciente a Rubens, con su destacado ayudante Van Dyck, así como la evolución de éste para transformarse en el taller contemporáneo, con un claro precedente en *The Silver Factory* con Andy Warhol, conectado de forma directa con Takashi Murakami y Jeff Koons.

Serán éstos, artistas en diversas épocas, fruto de la jerarquización en su metodología creativa en consonancia con los Otros.

2.3.2. El Taller

2.3.2.1. Casa-taller de Amberes: Rubens y los Otros

Por todos es conocida la impresionante labor llevada a cabo por Rubens (Fig. 2.2), cuya manifestación artística ha sido tan vasta que incluso otros autores en relación a su círculo hicieron mención a su intensa actividad productiva. Tal es el caso de Pacheco, cuando informado por el propio Velázquez profirió en razón de Rubens: “Parece cosa increíble haber pintado tanto en tan poco tiempo”. En España tenemos muchas referencias en torno al autor, gracias a su estancia en la corte entre 1628 y 1629, donde no solo recibiría numerosos encargos por parte de Felipe IV sino que además entró en contacto con Velázquez, favoreciendo su primer viaje a Italia.

La vida y obra de Rubens es magna, pero lo que de él nos interesa para este estudio se centra en los procesos de su taller, es decir, su metodología y los personajes que lo componen. Rubens, por supuesto, no fue el único del que nos llegan referencias respecto a la labor acaecida en su taller, sin embargo, sí es un ejemplo que toma protagonismo por la vastedad de su espacio de trabajo, así como por los numerosos encargos que recibió a lo largo de su vida. De hecho, el propio Jonathan Brown nos regalará unas breves notas sobre los procesos de Velázquez respecto a sus ayudantes y cómo se organizaban para llevar a cabo su labor en la corte. La cual reproduciremos más abajo. A su vez, su publicación *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*, fruto de la muestra expositiva coordinada por el Museo del Prado y comisariada por él mismo –donde conectará brillantemente la presencia de los tres autores y sus relaciones en la corte–, nos servirá de apoyo a la contextualización del sistema de taller barroco, centrado en la figura de Rubens.

Se recogerá a Rubens como protagonista por un segundo motivo, muy llamativo; la presencia de Anton Van Dyck (Fig. 2.3) en su taller, contratado como ayudante del pintor, siendo en 1620 su colaborador más llamativo. La personificación de Van Dyck en este contexto, servirá para magnificar la idea principal que nos refiere en todo el estudio; esta es la presencia del Otro y su aparición en la creación artística. Cuyo principio en términos filosóficos ya ha sido brevemente descrito y contextualizado, siendo necesario conectar estas nociones con personalidades de la creación plástica y su interrelación en las prácticas colaborativas o colectivas.



Figura 2.2. Rubens, *Autorretrato con su esposa*, 1609-1610. Óleo, 178 x 136,5 cm.
© Alte Pinakothek, Múnich,



Figura 2.3. A. van Dyck, *Autorretrato*, 1622-1623. Óleo sobre lienzo, 116,5 x 93,5 cm.
© M. Hermitage, San Petersburgo.

A su vez, de Rubens conocemos la organización de su taller y los procesos en los que él retocaba las obras finales o en las que intervenía sustancialmente, estos datos han sido recopilados gracias a la correspondencia del artista con sus amistades y otros protagonistas de la época, en la que describe detalladamente en qué obras interviene y las labores de sus ayudantes respecto a los encargos recibidos por el artista. De estos testimonios destacarán las colaboraciones que llevará a cabo con Frans Snyders, en algunas obras póstumas que serán relacionadas más abajo, así como la relación entre los autores. Por estas colaboraciones, la capacidad de convocatoria de Rubens y la jerarquizada metodología de su taller, su figura nos ostenta una gran relevancia para llevar a cabo el análisis respecto del artista en relación al Otro.

Desde aquí, prestaremos atención a datos generales sobre la figura de Van Dyck, el taller de Rubens y su trato con las cortes, así como las aportaciones de J. Brown, A. Vergara y C. Brown sobre el taller barroco y las conexiones entre los citados artistas:

Anton van Dyck (Amberes, 1599-Londres, 1641) ingresará con diez años al taller del pintor Hendrick van Balen, considerado un brillante discípulo; pasará a manos de Rubens en torno a 1617, estableciéndose dos años más tarde como su principal ayudante. Van Dyck demostró cierto ímpetu individualista, antes de ingresar en el taller de Rubens tuvo el suyo propio –independiente– en Amberes. Christopher Brown enumera los acontecimientos que marcarán la trayectoria del pintor, revelando que en 1620 recibiría una invitación para desplazarse a Londres y así trabajar para el rey Jacobo I y otros mecenas. A partir de este momento, con un solo retorno a la ciudad de Amberes en 1621 –por un breve periodo de tiempo–, Van Dyck comienza su verdadera carrera como pintor, trasladándose a Italia y recorriendo Génova, Roma, Venecia y Sicilia, hasta que en 1627 regresara a Amberes, siendo nombrado pintor de la archiduquesa Isabel. No permanecería en Amberes, puesto que el pintor se trasladaría en 1632 a Londres a petición de Carlos I, donde finalmente se asentaría.

Este brevísimo recorrido por la evolución del autor no pretende otra cosa que evidenciar su brillante carrera, así como un carácter autosuficiente. Si bien la relación de Van Dyck con Rubens marcará en gran medida sus años de juventud.

Nos interesa la relación de estas dos personalidades bajo el marco del taller, cómo se articulan la figura del aprendiz: el ayudante frente al gran maestro.

Decíamos que Jonathan Brown hace referencia a los métodos seguidos en la corte española por Velázquez y sus ayudantes, que en vistas de las múltiples ocupaciones del pintor, fueron creciendo en número, así como el trabajo que el autor delegaba en el taller mismo.

Las palabras de J. Brown son en gran medida un transporte directo a la corte:

[...] el obrador de Velázquez no sería muy grande; acaso bastasen dos o tres ayudantes para despachar la labor. Pero hay razones para pensar que su número variaría al aumentar las ocupaciones de Velázquez y las peticiones de copias de los retratos reales. [...] En la [década] de 1650 sus deberes como aposentador de palacio y «conservador» de la Colección Real le robaron mucho tiempo. Por consiguiente, serían esas las épocas de máxima actividad para el taller.

La misión del taller era doble. Lo primero, obviamente, era sacar copias de originales. [...] En algunos casos los ayudantes gozaron de bastante margen para crear composiciones de retratos que, salvo en la cabeza, eran por completo independientes del modelo del maestro. De vez en cuando, a medida que en el aspecto del rey se iban produciendo cambios notables, se invitaba a Velázquez a pintar una nueva versión de la fisonomía de Felipe, que serviría de modelo hasta que hiciera falta otra (en el derecho a hacer el estudio del natural estaba la clave de su monopolio de retratos reales). Ese prototipo se instalaba en el taller y se empleaba para todas la representaciones del rey (para la reina se seguía un procedimiento semejante) (Brown, 1999: 62-64).

Estas consideraciones del taller de Velázquez son aplicables al taller de Rubens, ambos delegarían en sus respectivos talleres. En caso de Rubens se debe en gran medida al número de encargos recibidos, aunque éste también llevará a cabo representaciones de carácter político.¹⁵ Alejandro Vergara dedica unas notas breves al método seguido en el taller de Rubens,¹⁶ en el que podemos encontrar un símil con el de Velázquez y probablemente con el resto de talleres barrocos, siendo el de Rubens, de especial envergadura gracias no sólo a su buena consideración en la corte –con la consecuente riqueza que acumularía–, sino además por el gran número de piezas que desarrollaría en compañía de múltiples colaboradores ajenos a su taller, sumados a éste en favor de un mejor desarrollo de piezas como es el caso de la comisión para la decoración de *La torre de Parada*.¹⁷

Respecto del encargo que recibió de María de Médicis se relacionan aquí algunos apuntes sobre el proceso de su taller:

¹⁵ Rubens se haría hueco como asesor de la archiduquesa viuda Isabel, llevando a cabo misiones de carácter diplomático en España e Inglaterra entre 1628 y 1630.

¹⁶ Alejandro Vergara redactará el capítulo “El universo cortesano de Rubens” referido en la publicación *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del S. XVII*, con motivo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado en 1999.

¹⁷ Rubens fue elegido en diversas ocasiones por “su capacidad para producir un gran número de obras en un breve espacio de tiempo [...] una de las causas de su éxito en el ámbito cortesano” (Vergara, 1999: 86).

La comisión de la Torre de Parada es especialmente reveladora al respecto. Su volumen obligó al pintor no sólo a utilizar su estudio, sino también a buscar la colaboración de varios maestros independientes de Amberes para que colaboraran con él. Rubens diseñó todas las escenas en unos pequeños bocetos, pero sólo realizó algunos de los cuadros finales (catorce de los más de cuarenta que se conservan son de su mano), dejando los demás a pintores como Jacob Jordaens, Cornelis de Vos y Theodor van Thulden. Pocos artistas tenían la capacidad de convocatoria que demostró Rubens en este caso (Vergara, 1999: 86).

[...] el artista había desarrollado ya un método de trabajo que le permitía realizar encargos que incluían numerosas imágenes. Tras recibir instrucciones del cliente, concebía una primera idea en pequeños bocetos pintados sobre tabla, que en ocasiones, como sucede en la escena de *La muerte de Enrique IV* y la proclamación de la Regencia, desarrollaba en otro boceto más acabado que el inicial. Luego, su estudio en Amberes le ayudaba a convertir esas ideas en los cuadros finales, preparando los materiales y pintando algunas partes secundarias que Rubens retocaba de su propia mano. En el caso de los cuadros para María de Médicis la intervención del taller es poco perceptible en las imágenes finales, y debió de limitarse a las fases preparatorias, y tal vez a algunas secciones de paisaje. Sin duda, la gran productividad del pintor, que dependía tanto de su portentosa capacidad de trabajo como de la organización de su estudio, fue una de las razones por las que fue elegido para un proyecto de la envergadura del palacio de Luxemburgo (Vergara, 1999: 76).

Conociendo las prácticas de Rubens en relación a la corte y sus ayudantes, podemos hacernos una idea de cómo éste desarrollaba su trabajo. La figura de Van Dyck, como favorito del taller en 1620, se hará especialmente notable. A Van Dyck lo caracterizarán su talento precoz y su juventud. Se hace evidente en la lectura de las consideraciones sobre el pintor, a manos de Christopher Brown, una necesidad palpable por contextualizar al joven artista en relación a Rubens, esto parece lógico en virtud de los acontecimientos. Sin embargo, resulta llamativo que la trayectoria del joven Van Dyck esté íntimamente ligada a la de su maestro, el cual compartiría sus experiencias cortesanas con el joven pintor. Van Dyck no será el resultado de un ayudante perpetuamente unido a Rubens, nada más lejos de la realidad, siendo muy joven fue invitado a la corte de Jacobo I, a la cual acudió a pesar de los escepticismos de Francesco Vercellini, secretario del conde de Arundel.



Sí podemos afirmar que la figura de este primer Van Dyck se ligará de forma continua a la de Rubens, el cual pudo favorecer su relación con las cortes, fruto de su destacable trabajo como ayudante en varios importantes encargos.¹⁸ Fuera así, o no, Van Dyck viajó a Venecia y estudiaría las obras de Tiziano y Veronés, conociendo así nuevas formas de pintura distinta de la de su maestro, escapando a la posible imitación de éste.

Ya hemos visto que Rubens destaca por su capacidad de trabajo, sea en la producción de taller como en las múltiples colaboraciones que lleva a cabo con otras personalidades de la pintura de la época, éste asume esas implicaciones. Resulta llamativo que Rubens establezca relaciones contractuales con otros artistas, cuyo ejemplo se encuentra en la imagen de Frans Snyders:

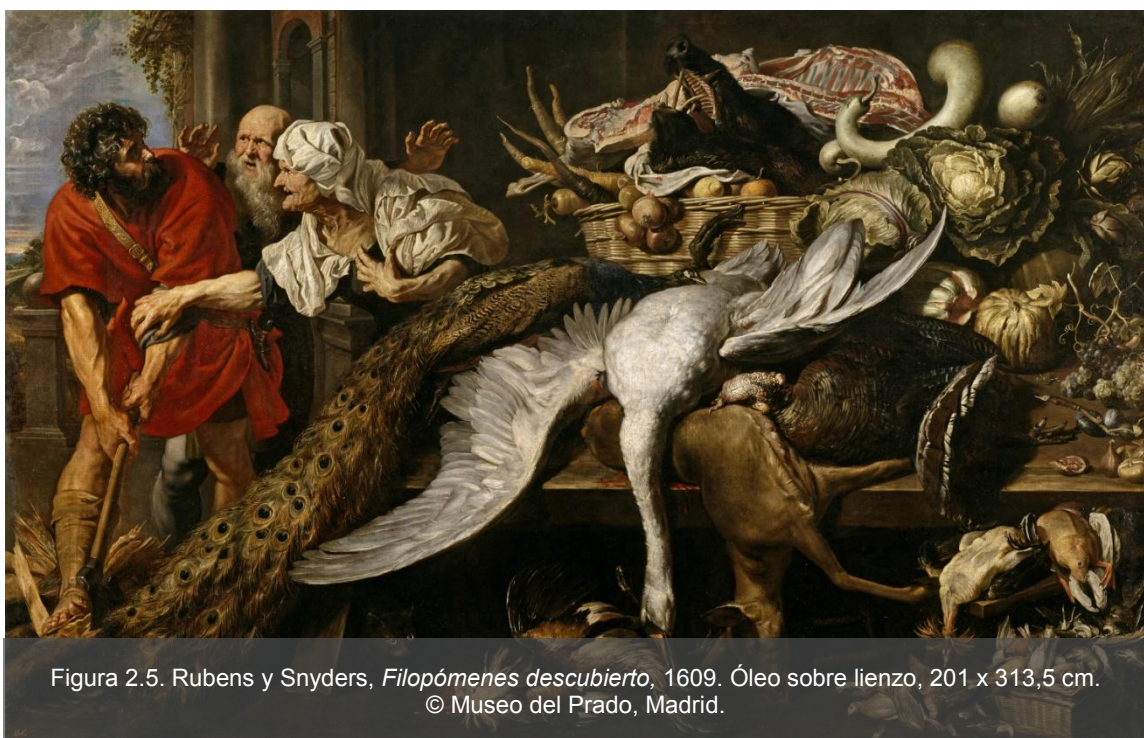
Rubens volverá a Amberes en 1608, convirtiéndose en un pintor muy productivo, en primavera de 1609 contratará a Frans Snyders –especialista en la pintura de animales–. Ésta será su primera colaboración con Rubens, a partir de la cual surgirán muchas otras. Alejandro Vergara, en un breve análisis sobre la obra *Prometeo encadenado* (Fig. 2.4),

¹⁸ Van Dyck colaboró con Rubens, notablemente, en la construcción y decoración de la iglesia de los jesuitas en Amberes, así como en la creación de los cartones de Decio Mus.

relata el contexto de esta pintura, recogido en una carta de Rubens en correspondencia con un coleccionista británico, al que le propone hacer un trueque. Así, el artista describe al detalle algunas de las obras que en ese momento se encontraban en su estudio, aportando datos significativos sobre su elaboración –si era una obra realizada en el taller, es decir, por sus ayudantes; realizada en el taller pero retocada por él mismo, en colaboración con otro ayudante o de su exclusiva autoría– y el valor de cada obra.

Aquí, describe la pintura *Prometeo encadenado*. Gracias a este documento, es conocido que Rubens pintó la figura y Snyder el águila, al igual que ocurre en la obra *Filopómenes descubierto* (Fig. 2.5), primera colaboración con Snyder.¹⁹

Estos datos contextualizan muy bien al pintor, resulta muy interesante distinguir la implicación del artista en realización a las obras, sobre todo con un taller de una talla tan desmesurada –próximo a una fábrica–.



Con las figuras de Van Dyck y Snyder, comprendemos de forma más acertada cómo Rubens operaba en su taller, en primer lugar –con Snyder– obtenemos la figura de un pintor ciertamente prestigioso, especializado en la pintura de animales, realizando también numerosos bodegones –temas recurrentes en su obra, por los que será conocido en Amberes–, que junto a Rubens realizará determinadas colaboraciones. Una pintura, seguramente muy bien estructurada, en la que cada cual tenía una parcela restrictiva de trabajo, dedicándose exclusivamente a cierto número de elementos detallados en el boceto que realizaría el propio Rubens como antesala a la obra definitiva. El patrón se repetirá en distintos momentos, cuando ya se encuentre en el contexto del taller el propio Van Dyck, un joven pintor involucrado con el maestro, como ayudante principal de su taller. Este último, destacando entre los diversos ayudantes, será un gran apoyo para Rubens en varios

¹⁹ Alejandro Vergara, Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo Nacional del Prado, lleva a cabo un comentario sobre la obra *Prometeo encadenado*, aportando algunos detalles significativos sobre documentos y archivos encontrados del propio Rubens. VERGARA, A. (2014): *Prometeo encadenado, de Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders*, Philadelphia Museum of Art. Museo del Prado. Prado media-Web. [Consulta: 24-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/la-exposicion-emlas-furias-de-tiziano-a-riberaem/>

encargos, como así lo hemos señalado anteriormente; pero logrará independizarse del maestro, a diferencia de otros ayudantes en la historia de algunos talleres, relegados a la sombra del pintor.²⁰

Así, la historia del taller de Rubens no resulta rocambolesca, en una época en la que ingresar al taller a corta edad demostraba una inclinación hacia las dotes artísticas, el inicio de su formación en pintura o escultura.

¿Qué hay, no obstante, de la imagen del Otro en el taller barroco?, obviamente la problemática del Otro no estaba presente en las mentes de estos autores, al igual que, con probabilidad, no se cuestionaban sometidos al pintor, al maestro. Formaba parte del camino que debían recorrer, como aquel joven Rubens cuando ingresó en virtud de paje en la casa de la condesa Ligne-Arenberg, encaminándose en la búsqueda de empleo en la corte. Nos llama la atención las palabras de Alejandro Vergara respecto a una entrevista en la revista “El Cultural” donde afirma, en la presentación de la exposición *El joven Van Dyck*²¹ que “en realidad Van Dyck pinta de tres maneras bien diferenciadas: como Rubens, para Rubens, y completamente diferente. Todo en estos pocos años y eso es lo bonito de esta época. Es interesante cómo un personaje que es capaz de mimetizar a Rubens así es también capaz de pintar tan distinto. Por otro lado, también se ve aquí y en estos estilos tan diferentes que Van Dyck no sabe muy bien por dónde ir, que anda por varios caminos al mismo tiempo”.²²

Y es que la imagen del Otro no estaba presente, pero sí el Otro como tal. Probablemente siempre recaiga más importancia sobre el maestro, esto es, el sujeto de este asunto; no se le dará tanta relevancia al ayudante, el prójimo, el siervo. Aunque ahora nos gustaría prestarle suficiente atención al Otro y su importancia para el maestro –Rubens, en este caso–. La problemática del Otro no pudo comprenderse tres siglos antes de que fuera planteada por Hegel, Husserl y la nueva filosofía, pero su presencia se encontraba latente. Una reminiscencia de la colaboración artística, la creación grupal o en equipo, la encontramos en la imagen del taller. Queremos así conectarla con las pulsiones teóricas de Hegel, aquella relación entre señor y siervo de la que hablábamos, ahora que hemos contextualizado el taller y tenemos a tres personajes conviviendo en pleno siglo XVII. Con estos tres personajes en mente y Hegel apuntillando sus teorías, comenzamos por preguntarnos por un joven Van Dyck. Este joven pintor, que mimetizó las pinceladas de Rubens y sus pasos en la corte, que demostró sus inquietudes por destacarse entre sus compañeros de taller, no pareció verse absorbido por la brillantez de su maestro, al que sin embargo, siglos más tarde en la historia no han impedido relacionarlo de forma continuada con éste.

¿Es esto un paralelismo con el «ser para otro» de Hegel, el siervo sometido al señor?

Las políticas del taller barroco nos recuerdan al trabajo colaborativo, de hecho Rubens destacó por las colaboraciones que con él llevarían a cabo otros artistas de prestigio para construir algunos encargos de proporciones desmesuradas, por lo que a Rubens respecta, no parece haber una pulsión vida-muerte anexada a su taller. Aunque es inconcebible el mismo Rubens que hoy conocemos sin sus numerosos colaboradores, ayudantes y aprendices, de los que únicamente hemos destacado un par de ellos.

Hegel, con optimismo dijo: “En el pensamiento yo soy libre, porque no soy en Otro, sino que permanezco sencillamente en mí mismo” (Hegel, 2000: 122). Parece que el joven Van Dyck conserva en su autoconsciencia de sí mismo este sentimiento que Hegel reproduce

²⁰ Siendo este el caso de Francisco Preboste, que trabajó con El Greco desde su periodo romano. AA. VV. (2014): *El griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*. Fundación El Greco, Madrid. Aquí no relacionaremos el taller del Greco, pero sí haremos algunas referencias a éste y sus métodos.

²¹ *El joven Van Dyck*, exposición comisariada por Alejandro Vergara, celebrada en el Museo Nacional del Prado. Fecha inicio de la exposición: 20 de noviembre de 2012. Fecha clausura: 31 de Marzo de 2013.

²² ACHIAGA, P. (2012): “Alejandro Vergara: “Van Dyck pinta como Rubens, para Rubens y, a la vez, completamente distinto”. En *El Cultural*, Revista electrónica. [Consulta: 20-10-2014]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/noticias/arte/Alejandro-Vergara-Van-Dyck-pinta-como-Rubens-para-Rubens-y-a-la-vez-completamente-distinto/4044>

siglos más tarde, esto es una suposición, claro que los indicios que nos instan a opinar sobre ello se basan en la trayectoria del joven, sus incesantes labores y un sentimiento discordante en sus viajes por Italia, descritos por Christopher Brown.

Hegel a su vez, nos explica que en el acto de servir, se eliminan por medio del trabajo toda supeditación a la existencia natural, esto es, a la existencia como siervo. Al mismo tiempo, concluimos con las teorías de Hegel que entre señor y siervo se establece un vínculo mediante el cual, uno no puede dejar de existir sin el otro, y por ello nos preguntamos acerca de las relaciones del ayudante con el maestro en el contexto del taller barroco. Ciertamente, estos ayudantes no son siervos de forma literal, pero volvemos a preguntarnos sobre los estadios del Otro; aquí y para nosotros, el ayudante: Van Dyck.

De esta manera, la relación entre señorío y servidumbre, no es únicamente colaboración, cooperación, sino una forma de Ser, esto es también, de existir. Hegel afirma que cuando tenemos un «ser para sí» y un «ser para otro», este último siendo el siervo, será aquel que delegue su ser para sí en favor del señor. Puro sometimiento, como podemos ver. Este radicalismo no es efectivo en el taller barroco, exceptuando algunos casos conocidos, ya mencionados y que aquí no nos pararemos a analizar, puesto que nos interesa una relación de dos direcciones, como es en el caso de Rubens. Inherente a esto, Hegel encuentra una respuesta satisfactoria, que muy bien nos explica Pedro Laín Entralgo:

Trabajando para el señor y no por el exclusivo interés de su individualidad propia, el siervo descubre que su personal apetito se amplía hasta contener en sí el apetito de otro. Con esto se levanta sobre la individualidad egocéntrica de su voluntad natural y llega a valer más que el señor, prisionero de su egoísmo, limitado a contemplar en el siervo el cumplimiento de su voluntad inmediata y solo formalmente reconocido por una conciencia carente de libertad. Así empieza a ser libre la conciencia servil, y así el miedo al señor –vivido ya como miedo a la muerte- se hace comienzo de la sabiduría (Laín Entralgo, 1968: 132).

Comprender el taller en el S. XVII y la labor del pintor en las cortes, no resulta difícil, es de hecho natural. Lógicamente, en un estado oligárquico, no podemos concebir otros métodos que no sean análogos a los de la sociedad del momento, los estamentos diferenciados y la lucha por subir un escalafón se harán patentes en las principales figuras del entorno artístico; de cerca tenemos un buen ejemplo, como es Velázquez. Resulta de ello, concebible y análogo a la filosofía de Hegel, esta explicación hacia la relación entre el maestro y su aprendiz. Y resulta así, muy interesante, una reflexión lanzada en las páginas de Laín Entralgo, fruto de las teorías de Hegel, que muy acertadamente acerca al lector a una primera imagen del Otro:

El siervo, naturalmente, no es libre; mas tampoco llega a ser de veras libre el señor que le manda, porque no puede contemplarse a sí mismo en el otro. Solo con la liberación del siervo logra el señor su plena libertad (Laín Entralgo, 1968: 132).

¿Es esta dependencia del Otro análoga a los métodos de Rubens? Quizás únicamente en determinados ámbitos, tales como en la realización de diversos trabajos. Es innegable que Rubens desbordó intelecto, pasión y una forma brillante de existir y coexistir en las altas clases sociales. Por lo que Rubens no dejará de existir sin el Otro, pero procurará su existencia y su labor recíproca, es decir, su debida dependencia del prójimo. Así nace Snyders en colaboración con el maestro, casi una década antes de que entrase en escena Van Dyck. La presencia de Snyders no es una excepción, ni un acontecimiento inigualado, puesto que en varias ocasiones el pintor precisaría de colaboradores ajenas a su taller para llevar a cabo diversos proyectos. Este tipo de colaboración, se encuentra hoy presente, no

es extraño ver que dos autores establecen una relación esporádica, llevan a cabo un número determinado de obras en cooperación y luego vuelven a caminar en solitario. Es un requerimiento, más que la voluntad por hacerlo de ese modo, de las circunstancias que fomentan el trabajo colaborativo.

Todo lo que rodea a Pedro Pablo Rubens resulta excepcional, desde su trayectoria a su taller, su intimidad. El cual debería ser estudiado, analizando en profundidad las figuras que lo componen y sus relaciones con el maestro. Aquí únicamente apuntamos la aparente conexión entre las teorías de Hegel y los procedimientos del taller barroco, que tendrán una mayor incidencia en épocas posteriores, llegado el siglo XX y los años 60, con el nacimiento de la controvertida figura de Andy Warhol y su fábrica-taller. Un salto en la historia que tendrá mucho que decirnos sobre la creación en colaboración y sus influencias en el taller contemporáneo. En paralelo a las prácticas de Warhol nos tropezaremos con la creación del colectivo, sus orígenes y primeros pasos. Ahora sí, la evidencia del Otro resulta inevitable.

2.3.2.2. The Silver Factory: Andy Warhol, Gerard. Malanga y Billy Name

[...] *el arte figurativo pasó a ser considerado políticamente sospechoso después de la guerra. De modo que la década de 1960, cuando el arte pop parecía cuestionar los valores del expresionismo abstracto, parecía un momento liberador. Lo pop resultaba políticamente importante en Alemania porque en apariencia repudiaba la abstracción. Estos factores realzaron la figura de Warhol en el continente europeo* (Danto, 2011: 14).

La fábrica-taller bautizada *The Silver Factory* (Fig. 2.6), vio la luz en 1964, un antiguo parque de bomberos situado en el número 231 de la calle 47 Este, en Manhattan, conocido en muchas ocasiones simplemente como *The Factory*.

The Factory fue decorada por Billy Name, las paredes forradas de papel de estaño, espejos y pintura plateada hacen honor al nombre que recibió. William Linich, apodado Billy Name, formaría *a posteriori* parte del taller de Warhol, si bien su principal colaborador será Gerard Malanga, contratado en 1964.



Figura 2.6. Andy Warhol en la *Factory*. © Billy Name

The Factory será un taller a gran escala, es por eso que también es conocido como «La Fábrica», el autor quiso dotarla de un nuevo sentido, extender las posibilidades del taller y serializar la obra de arte. En palabras de su ayudante, Gerard Malanga, Warhol quiso “mecanizar por completo su obra, a semejanza de las fábricas de envasado que serigrafían la información en las cajas de cartón” (Danto, 2010: 72).

Warhol formará parte de la contracultura de los años 60, por su *Factory* se pasearán iconos del momento: Keroauc, Ginsberg, Fonda y Hopper, Barnett Newman, Judy Garland, los Rolling Stones; y dará origen a las *Superstars*. Andy Warhol fue lo suficientemente ególatra como para grabar sus



Figura 2.7. Billy Name en primer plano con Andy Warhol al fondo, en *The Silver Factory*. © Stephen Shore.

las drogas, las fiestas y la subcultura. Por otra parte, hablar de Warhol es hablar de su taller, ya él lo insinuó en su imperativo: “amarme es amar a mi taller” (Warhol, 2002: 56). Y es que la figura del artista no podría haberse comprendido sin aquellos que le rodeaban de forma permanente. Así, Andy Warhol pasaba prácticamente todo el día en su taller, trabajando junto a sus «ayudantes», únicamente se retiraba a su residencia para descansar y volvía a primera hora de la mañana para seguir trabajando, su producción fue rica y numerosa, sobre todo si tenemos en cuenta que declaró oficialmente «su retirada» de la pintura en 1965.²³

El personaje que fue Andy Warhol es en gran medida aquellos que le rodeaban, sus ayudantes, compañeros, las *superstars* y otras referencias de su contexto artístico. Se destacan dos: Billy Name (Fig. 2.7) (Nueva York, 1940) y Gerard Malanga (Nueva York, 1943) (Fig. 2.8). El primero se trasladó a la *Factory*, recibiendo un sueldo esporádico por



Figura 2.8. Marie Menken y Gerard Malanga en *La historia de Gerard Malanga*, 1966. © Gerard Malanga

parte de Warhol para sus necesidades personales, no se trataba de un contrato al uso. Name retrató el espacio de trabajo, el ambiente de la *Factory*, a sus personajes y las fiestas. Ayudó en la filmación de las películas que allí se produjeron, en definitiva, Billy Name se convirtió en el operador de cámara que Warhol necesitaba para su «estudio cinematográfico».

Posteriormente, ha hecho varias declaraciones en los medios de comunicación sobre cómo conoció a Warhol, la decoración del taller y sus colaboraciones en los proyectos audiovisuales que el artista llevó a cabo en la *Factory*. Name era doce años más joven que Warhol, sin embargo participó activamente en la producción artística de éste.

Posteriormente, ha hecho varias declaraciones en los medios de comunicación sobre cómo conoció a Warhol, la decoración del taller y sus colaboraciones en los proyectos audiovisuales que el artista llevó a cabo en la *Factory*. Name era doce años más joven que Warhol, sin embargo participó activamente en la producción artística de éste.

Por otra parte nos tropezamos con Gerard Malanga, tres años más joven que Billy Name. Ingresó en la *Silver Factory* contratado por Warhol, éste sí recibirá un sueldo como ayudante del artista y llevará a cabo con él numerosas series en serigrafía, además de las conocidas *Cajas brillo*; participará como fotógrafo en la filmación de algunas películas y como actor protagonista. Posteriormente se dedicaría a la poesía y la fotografía, en su web personal podemos encontrar numerosos archivos documentales sobre el entorno del taller

Por otra parte nos tropezamos con Gerard Malanga, tres años más joven que Billy Name.

Ingresó en la *Silver Factory* contratado por Warhol, éste sí recibirá un sueldo como ayudante del artista y llevará a cabo con él numerosas series en serigrafía, además de las conocidas *Cajas brillo*; participará como fotógrafo en la filmación de algunas películas y como actor protagonista. Posteriormente se dedicaría a la poesía y la fotografía, en su web personal podemos encontrar numerosos archivos documentales sobre el entorno del taller

²³ Arthur Danto hace algunas declaraciones sobre los vaivenes de Warhol, entre ellos su “retirada de la pintura en 1965” un año más tarde de haber creado la *Factory*. A partir de ese momento se dedicaría con entera exclusividad al desarrollo de sus películas, cortometrajes y a la televisión. DANTO, A. (2011): *Andy Warhol*. Paidós, Madrid, p. 95.

plateado de Warhol y los componentes de éste. Gerard Malanga fue considerado su principal ayudante y gestó junto a Warhol algunas de sus obras más reconocidas.

Podemos imaginar que la *Factory* era semejante a un escenario, la gente pasaba por allí para ver qué ocurría. Este tipo de «libertades» no era propia de otros talleres, sin embargo para Warhol todo parecía una continua interpretación donde los personajes se iban sucediendo, sin que nadie pudiese pronosticar qué iba a ocurrir.

Warhol dio vida a la conciencia común de su tiempo, su contexto y la sociedad que allí se revolvía. La vida cotidiana y el objeto cotidiano, el producto mercantilizado, un objeto de culto destinado a todos los hogares norteamericanos.

Por esto, podemos afirmar que Warhol es también un producto de su momento, de este modo, es inevitable preguntarse por los personajes que llenaron la *Factory* y su influencia sobre el artista, su trayectoria y las obras que allí produjo, en cooperación con estos autores a los que hoy conocemos por sus relaciones con él. La suma dependencia hacia el recuerdo de su figura.

David Bourdon nos regala unas palabras de Andy, tremendamente significativas desde la posición de las cuestiones antes relacionadas:

Temía perder mi creatividad sin tener a mi alrededor a los drogatas majaras que andaban por allí farfullando y haciendo chifladuras. Habían sido toda mi inspiración desde 1964 (Bourdon, 1989: 313).

Asimismo, Warhol hace algunas declaraciones a su grabadora, sobre los inicios de su fábrica-taller, que nos lanzan directamente a 1964, entre el caos de un estudio con tintes cooperativos:

Profesionalmente, las cosas me iban bien. Tenía mi propio estudio y un grupito de gente trabajando para mí y llegamos a un acuerdo por el cual podían vivir en mi taller. En aquellos días, todo era suelto y flexible. La gente estaba noche y día en el taller. Amigos de amigos. María Callas siempre estaba en el fonógrafo y había un montón de espejos y un montón de hojas de estaño.

Por aquel entonces, yo ya había hecho mi declaración a favor del Pop Art, de modo que tenía mucho trabajo, un montón de telas que enmarcar. Trabajaba por lo general de diez de la mañana a diez de la noche, iba a dormir a casa y volvía a primera hora, pero, cuando llegaba por las mañanas, encontraba a la misma gente que había dejado por la noche, siempre trabajando, siempre con María y los espejos.

Fue entonces cuando empecé a darme cuenta de lo loca que puede ser la gente. Por ejemplo, una chica se metió en el ascensor y no lo abandonó durante una semana hasta que se negaron a llevarle más Coca-Colas. No sabía qué hacer con todo aquel escenario, pero como yo pagaba el alquiler, supuse que de algún modo, se trataba de mi escenario, pero no me preguntéis en qué consistía todo aquello porque jamás pude explicarlo (Warhol, 2002: 33).

Las declaraciones sobre «su escenario» y las gentes que lo llenaban resultan sorprendentes como aportación a la dinámica que Warhol inicia con los componentes de la *Factory*, éste parece demostrar un sentimiento posesivo respecto a su taller, pero también hacia aquellos que allí se encuentran y a los que Warhol mantuvo durante años. La *Factory* no podría haber sido la misma sin las *superstars* o los ayudantes del creador. Así, parece que Warhol tampoco pudo haber sido el mismo sin su taller y lo que el taller mismo contenía,

que no solo era un grupo de gente de la baja cultura norteamericana, sino como en alguna ocasión llegó a declarar, «la familia de *The Silver Factory*».

El taller de Warhol se convierte en un espacio atemporal, alternativo, pero sobre todo, en el más singular de los talleres que haya conocido la historia del arte.

De forma ineludible, para conocer a Andy Warhol es necesario tener en cuenta a aquellos que le rodeaban, comprender sus relaciones y el ambiente que frecuentaron. Dicho de otro modo, para conocer a Warhol es necesario conocer su taller, pues éste desarrolló su trabajo más destacable en la *Factory*. Así, esta fábrica, es el punto de partida que hemos tomado para plantear la imagen de un Warhol distinto del icono del Pop. Warhol se plantea hoy día como figura enigmática, que se esconde en múltiples ocasiones bajo ídolos de gran formato. No se presenta acompañado de sus ayudantes y colaboradores, los mismos que impulsarán el trabajo en su taller;²⁴ Warhol, en definitiva, se mostró individualista, egocéntrico, pedante e ingenioso, absorto en su soledad, sabiéndose rodeado de mucha gente.

Centrémonos así en la *Silver Factory*, un modelo de taller inverosímil, que parece adecuarse a los hitos del taller barroco y su producción en masa. Esta fábrica al uso, es comparable a la de Rubens; aunque Warhol sólo contaba con dos principales ayudantes, podemos decir que las *superstars* que bautizó, también le servirían como modelo de creación e inspiración.

Así, de algún modo, Warhol formaba parte de aquel caos, centro de él. Auspiciaba a su taller, pero también se refugió en éste. Aquí parece evidenciarse aún más la relación entre señorío y servidumbre, siendo Warhol un reflejo constante de las figuras que le rodeaban, una forma casi parasitaria de las personalidades que allí se encontraron y a las que absorbió como si se tratase de una esponja. Si en Rubens no parece resaltarse esta intensa pulsión vida-muerte que Hegel nos describe a través de la sumisión del siervo, en Warhol sí parece haber un paralelismo mayor respecto a las relaciones con el Otro, teorizadas por Hegel.

El artista hizo de su producción un trabajo cooperativo (Fig. 2.9), donde desde las serigrafías, hasta las filmaciones dependían de sus ayudantes. No es extraño que Gerard Malanga afirmase haber aconsejado a Warhol sobre la filmación del *Empire State Building*, y hemos de suponer que así lo pudo hacer durante otros procesos creativos. Arthur Danto hace una buena referencia a ello, apoyado en las palabras de L. Wittgenstein, en la descripción de la construcción de *Cajas Brillo*:

El lenguaje sirve para la comunicación entre el constructor A y el ayudante B. A construye con piedras de construcción: hay bloques, pilares, losas y vigas. B tiene que pasar las piedras, exactamente en el orden en que A las necesita. Para este fin utilizan un lenguaje consistente en las palabras “bloque”, “pilar”, “losa”, “viga”. A las pronuncia; B le lleva la piedra que ha aprendido a llevar con cada palabra pronunciada. Concibamos esto como un lenguaje primitivo completo (Wittgenstein, 1958: 2).

Conectamos las teorías de Hegel con la figura del taller, por encontrar la relación de un individuo y su Otro muy semejante a las cuestiones que Hegel enunció en su *Fenomenología del espíritu*, avanzando así considerablemente, posicionándose sobre sus

²⁴ Andy Warhol describe a su grabadora cómo, después de haber estado hospitalizado –al recibir la bala de Valerie Solanas–, que su taller tenía un carácter cinético, pues siguió funcionando con normalidad a pesar de su ausencia. En ese momento, *The Silver Factory* habría sido sustituida por Andy Warhol Enterprises, 1968:

Mientras estuve en el hospital, mi «personal» siguió haciendo sus cosas, y me di cuenta de que en realidad lo que yo tenía era una empresa cinética, porque seguía adelante sin mí. Me gustó comprobarlo, porque por aquel entonces ya había decidido que el mejor arte eran los «negocios» (Warhol, 2002: 99).

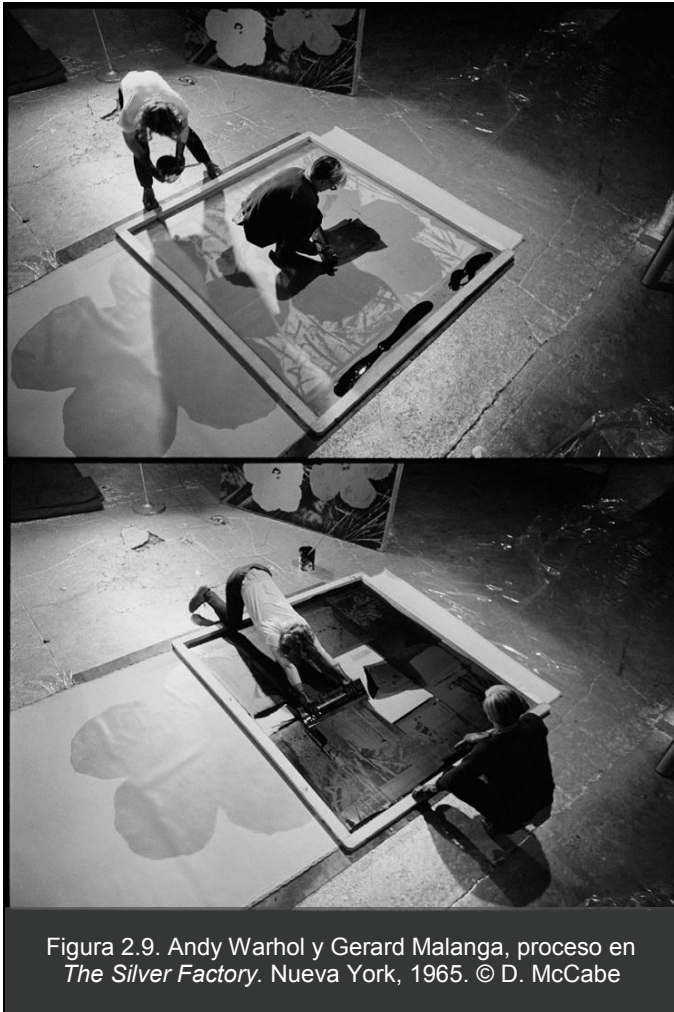


Figura 2.9. Andy Warhol y Gerard Malanga, proceso en *The Silver Factory*. Nueva York, 1965. © D. McCabe

predecesores en un intento muy interesante de relación con el prójimo. Y es que Hegel cuando enunció las teorías sobre señor y siervo, también hizo alusión a las pulsiones vida y muerte, presente en los diálogos habidos entre sujeto y objeto, o lo que llega a ser lo mismo: señorío y servidumbre. Hegel recurre a varios conceptos que se repiten y se articulan entre ellos, tales como: señor y siervo, pulsión vida-muerte, trabajo, sometimiento y libertad. Asimismo, estas pulsiones hacen ver al lector que señor y siervo no son verdaderamente libres, pues existe una relación de mutua dependencia, así únicamente con la liberación real del siervo ambos conseguirán hallar la libertad.

Este ideal utópico, parece manifestarse fielmente en la imagen de Warhol y sus ayudantes, por no mencionar la presencia de algunas de sus grandes *superstars*, como la bella Edie Sedgwick, la cual acompañó a Warhol en el camino a su reconocimiento.

De esta forma, los sujetos que aquí contemplamos manifiestan una relación de dependencia, la cual, curiosamente y

en menor medida, pudimos referenciar en el contexto del taller barroco. Posiblemente, no existió en Rubens un verdadero planteamiento sobre los otros, de ahí que el conflicto no se evidenciase. Así, en plena década de los sesenta, nos tropezamos con un Otro hipertrófico, que ya ha manifestado su presencia en una cultura que se recupera de las devastaciones de dos guerras a nivel mundial. La nueva filosofía se encuentra en pleno apogeo, ya Heidegger, Sartre y Ortega han manifestado el problema, creciendo las relaciones con el Otro, manifestándose así en el origen del colectivo. De esta forma, entramos en un contexto en el que conviven el taller, una visión jerárquica, organizada, escalonada. Y la creación en grupos, colectiva, que ha tenido precedentes de renombre a lo largo de Europa, materializándose en nuevos artistas que se unen para trabajar, que conviven y encuentran respuestas comunes. Un proyecto común, sobre todo, en el que no existen escalafones de poder. Asistimos así, al origen de lo equitativo, un reflejo de una era que focaliza sus esperanzas en las relaciones entre sujetos, no ya interindividuales, aquí compiten varias consciencias y espíritus. «Coexisten», como dirían Scheler o Heidegger.

Un contexto que parece dividirse, como las tendencias existentes en Europa y Estados Unidos, y que a su vez engloban dos formas de creación; una individual, autoconsciente, solitaria. La otra grupal, colectiva, de diálogos bidireccionales.

Laín Entralgo, vuelve nuevamente a simplificar brillantemente los conceptos que Hegel nos ha dejado, emulando así muy bien la estética del taller en Warhol, y de aquellos que brevemente ahora pasamos a describir como ejemplo de taller contemporáneo, con el que hoy seguimos conviviendo, aunque sea una avanzadilla aislada:

Mientras dura la relación de señorío y servidumbre, cada uno de los dos sujetos autoconscientes se contempla en otro que no es libre, porque ni siquiera el señor logra serlo con plena verdad; instaurada la conciencia de sí general, el reconocimiento es bilateral, la libertad llega a ser objetiva y efectivamente convivida, y los dos sujetos autoconscientes pueden contemplarse a sí mismos uno en el otro (Laín Entralgo, 1968: 133).

2.3.2.3. Visión contemporánea de taller: Takashi Murakami



Figura 2.10. T. Murakami, 727-727, 2006. Polímero sintético sobre tablero, 299,7 x 449,6 cm. © The Steven A. Cohen Collection.

Takashi Murakami (Tokio, 1962), es un artista de origen japonés que ha centrado toda su obra en fusionar elementos de la cultura popular contemporánea japonesa –anime y manga– con las fuentes tradicionales de Japón (Fig. 2.10), así recurre a la iconografía budista o la pintura sobre papel del siglo XII, hasta la pintura zen. De este modo, Murakami consigue incorporar un lenguaje excéntrico, expresionista, que rehúye del realismo y la tradición –en todo ello usa como fuente antecedente la pintura excéntrica del siglo XVIII–, esta peculiar mezcla de estilos y expresiones de su cultura, parece tener como objetivo un acercamiento al lenguaje más popular.²⁵

²⁵ Takashi Murakami inventa el concepto *Superflat*, cuya característica primordial es la mezcla de las tendencias populares de Japón, la cultura *otaku* y el manga, para obtener una visión general de los horrores de la segunda guerra mundial y los bombardeos a las prefecturas de Hiroshima y Nagasaki en Agosto de 1945, cuya influencia tiene una especial relevancia en este autor. Las imágenes que nos muestra Murakami son una distorsión de la realidad, inspirado en los *Mangakas* y sus primeras representaciones de la caída de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki. Entre otros, podemos citar como referentes a Osamu Tezuka –más conocido como el padre del manga– con la obra *Adolf, en japonés Adorufu ni Tsugu o Keiji Nakazawa*, el cual estuvo en la ciudad de Hiroshima al caer la bomba, dedicándole en 1966 la obra manga *Kuroi Ame ni Utarete* publicada en España bajo el título *Hiroshima*. Otros autores como Katsuhiro Otomo, con su conocida obra *Akira*, también han hecho referencia a los horrores de la guerra y el enfrentamiento entre los hombres, desde una perspectiva ficticia. Las referencias sobre *Superflat* y las influencias de Takashi Murakami pueden consultarse en la siguiente publicación: THORNTON, S. (2010): *Siete días en el mundo del arte*, “La visita al estudio”, Edhasa, Madrid, pp. 173-204. En referente a otras influencias y el desarrollo del concepto *Superflat*: TRUJILLO DENNIS, A. (2010):

Nos acercamos al taller de Murakami por casualidad, al toparnos con el capítulo sexto que Sarah Thornton dedica al «estudio del artista», decantándose en este caso por un peculiar estudio, con dos sedes: la principal se encuentra en Tokio, Japón. Fue fundada en 1996 bajo el título *Hiropon Factory*, aludiendo a la *Factory* del propio Warhol. *Hiropon Factory* fue gestada por el artista para que un grupo de ayudantes colaborasen en la construcción de sus esculturas y pinturas, debido a la demanda que pronto obtendría el autor del proyecto y al meticuloso proceso de trabajo que requiere la elaboración de su obra.

Finalmente, en 2001, Murakami fundaría la empresa *Kaikai Kiki*, ampliando el número de trabajadores, unos 100 empleados, sumado al taller en Japón, el ubicado en Nueva York (Fig. 2.11).

[El estudio] *Inicialmente llamado Hiropon Factory, en homenaje a la Factory de Warhol y su modelo industrial de producción artística, fue rebautizado Kai Kai Kiki [...]* (Thornton, 2010: 181).

Transcribimos un fragmento de las conversaciones con Murakami, divertido a la par que interesante:

[Habla Murakami, en el texto, la autora ha emulado el torpe inglés del artista] *“El genio de Warhol fue que descubrió la pintura fácil”, siguió diciendo. “Yo estoy celoso de Warhol. Siempre le pregunto a mi equipo de diseño: “Si Warhol pudo crear una pintura tan fácil, ¿por qué nuestro trabajo tan complicado?”. ¡Pero la historia sabe! Mi punto débil es mi origen oriental. El sabor oriental es demasiada presentación* (Thornton, 2010: 188).

Murakami se dedica principalmente a supervisar el trabajo en el taller, llevando a cabo personalmente la elaboración de sus proyectos con un grupo de asesores y diseñadores, con los que construye sus ideas y da vida a sus personajes. Asimismo, lleva a cabo una



Figura 2.11. Asistentes de Takashi Murakami en NY. *Kakai Kiki* Nueva York, LLC. © Steve Pyke.

importante labor promocional de los ayudantes más destacados, proyectando sus trabajos a nivel internacional.

Sarah Thornton ilustra detalladamente la metodología seguida en los talleres de Murakami y realiza variadas entrevistas entre los trabajadores. Claro está, las opiniones sobre el «maestro» son divergentes. Murakami, implica al ayudante en su obra, pues

todos los colaboradores que han participado en la gestación y desarrollo de éstas, son enunciados en el dorso de la misma. En otras palabras, los ayudantes de Murakami «firman» sus obras, lo que implica un reconocimiento al trabajo de taller. A pesar de ser una simple anécdota, el detalle nos impresiona, en la medida en que Murakami reconoce su labor artística, concibiéndolos no como simples técnicos de pintura sino como posibles

“El universo cultural de Takashi Murakami”, En *Japón y el mundo actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, p. 621.

talentos, cosa que también es evidenciada por la promoción que el artista lleva a cabo de los más precoces.

A diferencia de la Factory de Warhol, -donde según la historiadora de arte Caroline A. Jones- se suponía que las mujeres debían «trabajar mucho sin sueldo alguno, sufrir hermosamente y contárselo a todos» seis de los siete artistas promovidos por KaiKai Kiki son mujeres (Thornton, 2010: 185).

Han pasado algunos años desde que Sarah Thornton entrevistase a Takashi Murakami, uno de los motivos que impulsaron esta elección, con toda probabilidad, fue la inminente retrospectiva del artista en el Museo Guggenheim, titulada ©MURAKAMI con más de 90 obras de carácter multidisciplinar. Su personaje más discordante y recurrente, MR. DOB, emula el *alter ego* del autor. Asimismo, realizó una escultura de proporciones desmesuradas, titulada *Buddha Oval*, que también es visitada por Thornton en su viaje a Japón, presenciando su estado procesual a cuatro meses de la inauguración.²⁶

Lo de Takashi deja a Warhol como un puesto de limonada en una obra escolar”, declaró el joven historiador de arte. “Warhol se asomó a los negocios más como un bohemio que como un magnate, y empolló una camada de ‘superestrellas’; pero ninguno de ellos pudo sostener su condición fuera de la Fábrica (Thornton, 2010: 199).

En el artículo “*The art of selling out*”,²⁷ “El arte de vender” publicado en *The Guardian* en 2009 con motivo de la exposición colectiva *Pop Life* coordinada por la *Tate Modern*, Murakami habla de las influencias de su taller, mostrando la relevancia de sus referentes y haciendo alusión a otras formas de taller contemporáneo. A lo largo del artículo se muestra también el taller de Jeff Koons, el cual ha seguido las pautas de Andy Warhol, delegando toda labor plástica en sus ayudantes, algo así como «la *Kaikai Kiki* norteamericana». Las obras de los autores Andy Warhol, Damien Hirts, Jeff Koons o el propio Murakami, son el referente de marcas, el producto mercantilizado y el arte de los negocios. A esto hace alusión Damien Hirts en la entrevista con Sean O’Hagan, cuando menciona la célebre frase de Warhol “Ser bueno en los negocios es la más fascinante de las artes” (Warhol, 2002: 99).

Las metodologías del proceso creativo se acomodan a nuestro tiempo, al mercado artístico. Y precisamente, por este motivo, se le presta mucha atención a la firma del estudio-taller de estos autores, cuya característica común es la recreación artística con apoyo en los Otros. Hirst, el artista vivo más cotizado, ha sido motivo de estos razonamientos:

Algunos artistas –me viene a la mente, en concreto, Damien Hirst– encargan la ejecución de sus cuadros a otras personas, de manera que una exposición de pintura de Hirst a veces parece una exposición colectiva (Danto, 2010: 76).

Así, en cuestiones de marketing, Murakami se convierte en un referente de nuestro tiempo, llegando a comercializar con reproducciones de sus personajes a muy bajo coste. Estos pormenores de la obra del artista y algunas referencias de su estudio, métodos y

²⁶ Thornton, S. *op. cit.*, p. 181-199.

²⁷ O’HAGAN, S. (2009): “The art of selling out”, En *The Guardian U.K. – The Observer*. [Consulta: 04-02-2014]. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/06/hirst-koons-murakami-emin-turk#history-link-box>

trabajadores, son descritos en el documental *Art Safari nº 2*²⁸ una descripción breve pero muy gráfica de *Kaikai Kiki*, la cual no dista demasiado de la imagen construida por S. Thornton.

Con Takashi Murakami descubrimos las pautas del taller contemporáneo, su jerarquía, una estricta metodología que no deja posibilidades interpretativas a sus ayudantes. Éstos siguen las pautas del «maestro» ahora convertido en presidente de la compañía. Por su parte, Takashi Murakami hizo referencia en la entrevista antes mencionada “*The art of selling out*” a sus influencias, en las que nombra a personajes tan notables como Warhol –al cual le profesa verdadera admiración, como hemos podido observar en los fragmentos destacados de la publicación de Sarah Thornton–, otros referentes neo-pop y al propio Rubens y su forma de taller. Parece haber heredado el gusto por los métodos tradicionales, convirtiendo su producción artística en la gestión de su empresa, y la gestión acertada en un producto artístico, que luego pasará por varios países, galerías y ferias de prestigio. Este autor se muestra caprichoso con sus elecciones, pero ahí están sus asesores, ayudantes y otras personalidades. Aunque este terreno podría derivar en cuestiones sobre el mercado artístico, la valoración de la obra de arte y las cantidades ingentes ofrecidas en las casas de subastas, tales como Christie’s²⁹ o Sotheby’s a las que también hace referencia Sarah Thornton en el primer capítulo “La subasta”, no es nuestra intención entrometernos en las cuestiones económicas de Murakami y su empresa, sino establecer nuevas conexiones con la presencia del Otro.

En los apartados que siguen, descubrimos la aparición del colectivo, su repercusión a nivel nacional y las relaciones entre los que hemos considerado los más llamativos de la década de los sesenta. Aquí cerramos la primera vía, que sigue creciendo y expandiéndose desde el periodo barroco; con su exaltación más llamativa, que es el taller de Rubens, hasta

la actualidad, con otra hiperbólica forma de taller. Los tres ejemplos aquí descritos: Rubens, Warhol y Murakami, con sus respectivas fábricas-talleres, se asientan en la historia como un tipo de creación colectiva, donde su estructura jerarquizada y los métodos seguidos, concluyen en algunas ocasiones en la anulación del Otro, es decir, la opuesta realidad radical –como diría Ortega y Gasset– del planteamiento del Otro. Comprendemos a este prójimo desde el taller, como ser independiente, que pudiese renegar del maestro. O en su opuesto, un ser sometido que no encuentra la libertad, por miedo a zafarse de la protección del maestro. En esta última, comprendemos la negación



Figura 2.12. Takashi Murakami, *Kaikai Kiki*, edición nº 5 de 5 (serie), 2005. Óleo, acrílico, resina sintética, (Kaikai): 210 x 105,5 x 66 cm., (Kiki): 212,5 x 102 x 50,5 cm. Colección particular. © Christie's

²⁸ Lewis, B. (2006): *Art Safari, nº 2: Wim Delvoye, Santiago Sierra, Sophie Calle, Takashi Murakami*. DVD. Londres.

²⁹ La Figura nº 2.12, una obra de Takashi Murakami titulada *Kaikai Kiki*, es subastada el 14 de Octubre de 2010 en la casa de subastas Christie's, Londres. La valoración estimada de la obra es de 400,000 – 600,000 £ / 633,200 – 949, 800 \$, siendo adquirida por la suma total de 1.945.250 £ / 3.114.345 \$. *Kaikai Kiki* son las mascotas de la empresa de Murakami, la iconografía propia de esta obra escultórica es repetida en numerosas ocasiones en diversas series, llegando a consolidarse como sello de la empresa y firma de Murakami. Estos mismos personajes, en miniatura y producidos en pvc son vendidos en los mercadillos y tiendas de regalos de Japón a pocos yenes. Siendo así, Murakami lleva su obra a todos los estatus culturales. CHRISTIE'S. (2010): *Kaikai Kiki, catálogo*. [Consulta: 2-10-2014]. Disponible en: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/takashi-murakami-kaikai-kiki-5363061-details.aspx#features-videos>

más radical del Otro, por encontrarla semejante a las pulsiones que Hegel desarrolló en su *Fenomenología del espíritu*.

De este modo, a través de una segunda vía, paralela a la primera –ya descrita– nos topamos con un plano ensombrecido por las guerras, en los que el estado social se transforma, se une y reniega de la característica propia al individuo: su nombre. Así, en favor de la colectividad, nacerán equipos célebres, cuyo eco sigue resonando cincuenta años más tarde, mutando y dando lugar a otras formas de creación grupal o conjunta, cuyas excelentes trayectorias serán un ejemplo en la reafirmación de la creación con el Otro, desde su incursión en las actividades colaborativas, hasta hoy.

2.3.3. Aparición del colectivo en España

2.3.3.1. Equipo 57 en un contexto de posguerra

Con el Otro en escena en las desarrolladas teorías de Husserl, Scheler, Ortega y Gasset, Buber, Heidegger y Sartre, nos decantamos por dos conceptos principales: *Alter ego* «el otro como otro yo» y coexistencia «comunidad», a saber desarrollados respectivamente por Husserl / Ortega y Scheler / Heidegger.

Estas dos formas de abordar los cuestionamientos sobre el Otro se manifiestan muy temprano, evolucionando desde Husserl a las visiones de Ortega sobre éste y su *alter* como *alter ego*; y por otra parte, desde Scheler y su visión comunitaria hasta Heidegger, cuya última forma se radicalizará en Sartre.



Estos cuestionamientos de la nueva filosofía hacen que comprendamos mejor por qué aparece el Otro, qué importancia tiene para la convivencia y en qué momento descubrimos nuestra relación con el mundo y el prójimo. Estas apetencias de la filosofía, van a dictar en gran medida el avance de una sociedad marcada por la tragedia, donde las implicaciones con esa forma de otredad se verán muy radicalizadas. Los imperativos aquí descritos, se trasladan a otras formas de pensamiento, en este caso, la interrelación de

dos o más individuos en la creación plástica y visual, cada vez más recurrida en el plano contemporáneo.

Al describir qué es el Otro en filosofía, podemos dictaminar en qué medida aplicamos estas cuestiones a la creación artística, como ya lo hemos hecho con las pulsiones vida-muerte y las relaciones entre señor y siervo del que Hegel nos hace partícipes, sobre el taller y su organización jerárquica. Del mismo modo, entendemos que para una relación entre hombres equitativa, esto es, en igualdad; debe existir un sentimiento acorde a la relación del Yo con el prójimo. Asimismo podemos decir que ese Otro aparece como *alter ego*, resolviendo así el problema de coexistencias. Con probabilidad no es tan sencillo como parece, es por ello que pasamos a identificar el origen de estos grupos de renombre en la

España de los años 50 y 60, para profundizar en sus relaciones y los métodos de trabajo que siguieron en sus comienzos. En definitiva, por qué se crea el equipo, cuáles son sus «imperativos categóricos» y por qué se diferencian éstos de la creación individual.

Así, acotamos los equipos que vamos a señalar en los próximos subapartados, refiriéndonos principalmente a tres: Equipo 57, Equipo Crónica y Equipo Realidad; hemos



Figura 2.14. Estudio del Equipo 57 en la calle Ramírez de las Casas Deza. Córdoba, 1958 (AC).

elegido estos tres como principales referentes de esta tendencia, configurando el origen de la creación colectiva en España.

Anterior a los citados, con España en el circuito internacional del arte de vanguardia, con foco en el aperturismo diplomático y económico promovido desde el régimen franquista, apostando por un informalismo que encajaba muy bien en las corrientes europeas y americanas; pasamos por grupos de la talla de grupo Pórtico (Zaragoza, 1947-1951), Dau al Set (Barcelona, 1948-1956), grupo Parpalló (Valencia, 1956-1961) o el reconocido grupo El Paso (Madrid, 1957-1960) (Fig. 2.13) con artistas muy destacados: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez y Antonio Saura, entre otros.

1948-1956), grupo Parpalló (Valencia, 1956-1961) o el reconocido grupo El Paso (Madrid, 1957-1960) (Fig. 2.13) con artistas muy destacados: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez y Antonio Saura, entre otros.

Todos ellos van a caracterizarse por su multidisciplinaridad, cuyos artistas bien son poetas, arquitectos, escultores o pintores. En algunos de ellos encontraremos la firma de un manifiesto común o su relación constante a la publicación de una revista impulsada por el propio grupo. Todo con carácter rupturista. Estos grupos no se prolongarán excesivamente en el tiempo, disolviéndose a los pocos años de su creación. Su labor como «puente» nos trajo proyectos tan enriquecedores como los de Equipo Crónica y Realidad, cuya trayectoria sí se prolongaría consecuentemente en la historia del arte Español, constituyendo hoy día un punto de inflexión en los nuevos métodos de creación contemporánea. Estos precedentes, no serán aquí analizados por carecer de una trayectoria suficientemente sólida como grupo, puesto que sí admiramos los caracteres de los individuos, como individuos tales. En los equipos subsiguientes no existe un realzamiento del Yo frente al grupo, contrario a esto, desde el Equipo 57, se apuesta por un seudónimo común, donde la firma de cada uno de los individuos no prevalecerá frente a la obra de arte.

[...] Vivir, por un momento, y creer en la fraternidad, ese sueño por el que tantos han muerto. El trabajo en equipo es muy duro, pero el abandonarlo también lo es. En cierta medida, el volver a trabajar sólo significa volver a la jungla, a marcar tu terreno. (A. Duarte) (González Orbegozo, 1992: Sin página).³⁰

Con estas palabras despedía Ángel Duarte –uno de los integrantes del Equipo 57– a Marta González Orbegozo, su entrevistadora y parte importante en la exposición dedicada al equipo en 1993 por el Museo de Arte Reina Sofía. Las palabras de los componentes del Equipo 57, tres décadas más tarde de su escisión en su reunión con González Orbegozo

³⁰ La entrevista llevada a cabo por Marta González Orbegozo con motivo de la exposición sobre el Equipo 57 coordinada y organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en 1993, aparece recogida en la publicación correspondiente a esta exposición: GONZÁLEZ ORBEGOZO, M., et al. (1993): *Equipo 57*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. El fragmento ha sido extraído de la página web personal de A. Ibarrola, en la que se encuentra recogido el artículo referido, llevado a cabo por González Orbegozo en 1992 ante la expectativa de la publicación del catálogo reseñado.

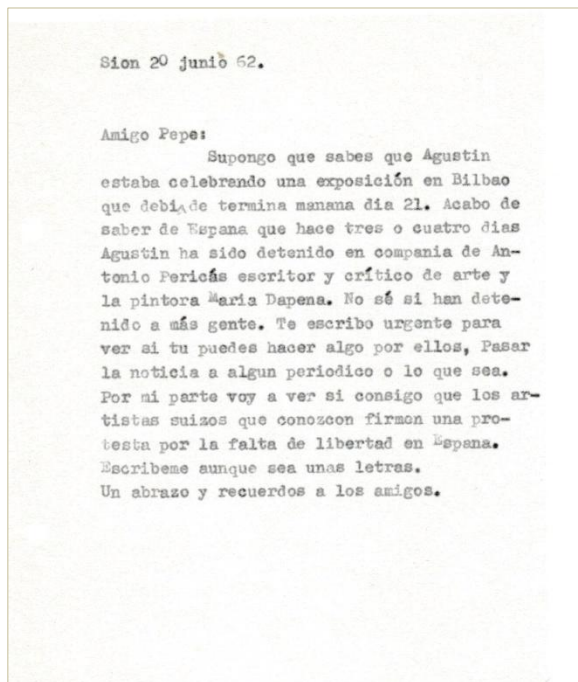


Figura 2.15. Carta interna. Sión, 20 de junio de 1962 (AC) comunicando la detención de Agustín Ibarrola por su actividad política.

muestran cierta melancolía en sus recuerdos por el grupo, sus inicios y la recta final, iniciada con la detención y encarcelamiento de A. Ibarrola (Fig. 2.15) en junio de 1962 por su actividad política.³¹

Así, asistimos a una España enmarcada en los años 50, la posguerra y el fascismo. Las trayectorias de estos autores están marcadas en gran medida por estos horrores, donde su intencionalidad vanguardista, comunitaria, en búsqueda de lenguajes opuestos al informalismo europeo, quedarán patentes en la obra y el recorrido de estos creadores. Ya, el simple título bajo el que actuaban «EQUIPO» constituía en cierto modo una amenaza contra el régimen, conllevando una implicación común, por parte de varios personajes que bien podían estar gestando un diálogo antifascista y revolucionario. Estos detalles se irán reforzando con la llegada del Equipo Realidad a escena.

Consideraremos que el Equipo 57 marcó un antes y un después en la creación plástica del pasado siglo, que aún se nos muestra reciente, en ebullición; este punto de inflexión se encuentra definido por varios aspectos llamativos del equipo: se diferenció de grupos anteriores como El Paso, Parpalló, etc., encontró el equilibrio en las formas creativas, un lenguaje basado fundamentalmente en la investigación y la praxis de las formas geométricas, firmó bajo un mismo seudónimo, sin que existiesen reivindicaciones del artista y por tanto un aprovechamiento del mercado. El equipo, no hacía distinciones respecto de las creaciones realizadas por uno u otro integrante –ya veremos que esta actitud se reforzará en Equipo Crónica y Equipo Realidad–, confió en las formas de creación colectiva y potenció, promocionó y animó a otros equipos. Como ejemplo de ello, tenemos las colaboraciones que llevó a cabo con Equipo Córdoba, así como las reuniones en muestras colectivas que se llevaron a cabo con otros equipos, potenciando así el valor grupal, colectivista.

Equipo 57 se mantuvo activo cinco años, en los que desarrolló una producción que no sería apoyada por la crítica, como por el contrario sí ocurriría con otros grupos de renombre,

³¹ La situación del Equipo 57 próximo a su disgregación se hace especialmente insostenible tras el encarcelamiento de Ibarrola, del cual se conserva una carta informativa de Duarte, denominada *Carta interna – catalogación de documentos del CAAC–* (Sión, 20 de junio de 1962), en la que informa sobre su detención y entrada en prisión; éste será parte de los documentos archivados por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en su exposición homenaje al equipo en 2007, celebrando 50 años desde su creación. La descripción del suceso nos llega por Abraham San Pedro y Eduardo Camacho:

La situación política española contribuye a acelerar el fin de la actividad creativa del equipo 57. Inmersos en un contexto sociopolítico de represión y de desigualdad, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y José Duarte comienzan a acercarse a Estampa Popular y al realismo social. En el mes de junio Ibarrola es detenido y encarcelado por su actividad política. Mientras, la producción de muebles continúa pero el resto de disciplinas son abandonadas profesivamente. A pesar de la limitada actividad creativa, este año el EQUIPO 57 participa en dos exposiciones fuera de España, una individual en la sala de Susanne Bollag en Zúrich, con texto de Max Bill en el catálogo, y otra colectiva, Structures, en la Galerie Denise René, París. Sin embargo, pese a que la disolución oficial del grupo no se haría pública hasta 1966, de facto el EQUIPO 57 deja de existir (Camacho; San Pedro, 2007: 135, 140).

cuyos integrantes habían manifestado un interés por las tendencias acordes con el régimen. Siendo esto, «la moda».³²

Fue finalizando el siglo XX cuando se llevó a cabo una revisión de la labor del equipo, evaluándose positivamente y ofreciéndole un rincón glorioso entre las pesadumbres que vivieron en comunidad.

En este ambiente de renovación, en que todo estaba por hacer y conquistar, es natural que surgieran grupos... Yo entiendo que el Equipo 57 se sitúa en esta corriente general, aunque con características diferentes: por eso se llamó equipo y no grupo; (González Orbegozo, 1992: sin página).

En el siguiente fragmento, parte de la redacción titulada “Aventuras espaciales” de José María Baez, texto crítico, dedicado a los orígenes del Equipo; se describe muy bien el encuentro de estos cuatro artistas principales en lo que constituiría el comienzo de Equipo 57 en ese mismo año:

En junio de 1957 Ángel y José Duarte, Ibarrola y Serrano promovieron una exposición de sus obras en el Café. A pesar de que las piezas expuestas fueron ejecutadas individualmente, carecían de firma y un común planteamiento formal las distinguía. Contrariamente a las tendencias informales, estas obras (mediante hirientes pronunciamientos de los colores planos) actualizaban parte de los discursos constructivistas con manifiesta fiereza expresionista. El acusado carácter alternativo de la exposición se potenció con la distribución de un manifiesto radical, en el que se denunciaba el mercantilismo del mundo del arte y el estancamiento de las formas plásticas. El nombre de Oteiza apareció suscribiendo este manifiesto aunque no le fue comentada previamente su inclusión, lo que ocasionó la irritación del escultor vasco, que ese mismo año obtuvo el Gran Premio de Escultura en la IV Bienal de São Paulo (Baez, 2007: 25).

Ya se han destacado algunos de los aspectos más relevantes del equipo, cuyo trabajo marcaría el desarrollo de otros procesos colectivos posteriores. No debe caber la menor duda, que entre tanta gestación de grupos, equipos, colectivos en definitiva, hubo un desarrollo del propio hombre respecto a la convivencia con el prójimo y su inclusión en apartados tan existenciales como la creación artística. Es cierto, ante todo, que el Equipo 57 pudo distanciarse de las normas que configuraron a grupos anteriores, destacándose así por una mejor confluencia en el trabajo artístico y en los lenguajes que el equipo desarrolló en tanto que llevaron a cabo una labor conjunta, definida por el propio carácter del equipo y no por la multiplicidad de aportaciones bajo un mismo lema. Hemos de diferenciar ambos, pues es aquí donde Equipo 57 gesta un nuevo concepto en torno a la creación colectiva; no por suma de sus integrantes sino en base a una verdadera conjunción de ellos, la relación interna de sus lenguajes y una creencia real en el trabajo colectivo.

³² Así lo describe José María Baez, en su exposición de las trayectorias del Equipo:

Frente a la mancha rápida y espontánea de El Paso y quienes como ellos cultivaron lo informal y matérico vieron favorecidos la difusión internacional de sus trabajos al coincidir con la tendencia dominante en ese momento e incluso con la receptividad solidaria que provocaba la esperpéntica situación interna española. El Equipo en cambio, y salvo excepciones, sólo recibió una tibia atención de la crítica, perpleja ante sus propuestas y resultados aunque admitiendo siempre la validez de los planteamientos marcadamente marxistas de sus proclamas y manifiestos (Baez, 2007: 26).

A su vez, se caracterizará por el desarrollo de los espacios, un lenguaje yuxtapuesto a la superación de limitaciones físicas y emocionales, “mostrándonos otro ámbito ajeno al convencionalismo de lo meramente representado” (Baez, 2007: 26).

Ante el –para ellos- lamentable estado de todo lo anterior³³ era necesaria la unión de los creadores, por lo que acabaron con un llamamiento a la formación de equipos artísticos para trabajar «con un verdadero espíritu de colaboración» (Llorente Hernández, 2007: 32).

A su vez, nos gustaría hacer énfasis en el carácter reivindicativo de Equipo 57 en el uso de un nombre común para la firma de sus obras y su «denuncia al vedetismo de los artistas»:

Las obras del Equipo 57 eran el resultado del trabajo conjunto de los integrantes, lo cual no era una reivindicación del anonimato, pues nunca se ocultaron los nombres de los artistas, sino una demostración de la posibilidad real de trabajar comunalmente y, a la vez, una actitud de denuncia del vedetismo de los artistas, lo que fue una manera de combatir el mercado artístico (Llorente Hernández, 2007: 33).

Así y finalmente, Juan Cuenca (Puente Genil, Córdoba, 1934), Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 – Sión, Suiza, 2007), José Duarte (Córdoba, 1928), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) y Juan Serrano (Córdoba, 1929) serán los principales responsables de Equipo 57, llevando a cabo su total disolución en 1966 tras una exposición en Berna, siendo realmente en 1962 cuando abandonarían el desarrollo de la actividad colectiva.

2.3.3.2. Equipo Crónica, manifestación de coexistencia.

[...] el Equipo Crónica, con su prodigiosa aportación, supuso la subversión de los códigos y conceptos artísticos en un momento histórico con un influjo muy notable en las vanguardias artísticas y en la propia sociedad española, por lo que debemos procurar mantener activos sus lenguajes cautivadores (Císcar Casabán, 2006: 10).

Al igual que para hablar de Equipo 57 debíamos contextualizar y de alguna forma, componer su imagen en torno a la creación de grupos anteriores, contemporáneos a ellos. Equipo Crónica se encuentra ligado a la imagen de Estampa Popular, cuya andadura fue iniciada en Madrid en 1959, con la agitación de las políticas aperturistas del régimen fascista. Así, muy pronto se extendería la influencia de esta red de autores, contando con el apoyo de un gran número de intelectuales comprometidos contra la dictadura.

Esta red de artistas contó con diversos núcleos: Sevilla, Córdoba, Vizcaya, Cataluña, Valencia y Galicia. Bajo la idea de hacer asequibles sus obras, mostrando con ellas una imagen rupturista; «la cara oculta del franquismo que se estaba viviendo en España».³⁴ Será

³³ Equipo 57 llevó a cabo cuestionamientos de orden social, en sus condenas al individualismo de los artistas, la subjetividad de la crítica y el mercado artístico, así como el alejamiento entre arte y sociedad. LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (2007): “Vanguardia y compromiso”, En *Equipo 57*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura/TURNER/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Sevilla, pp. 31-35.

³⁴ El Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, confecciona una serie de folletos informativos para su colección *España: Arte y sociedad en los años 50 y 60*, entre ellos destacan *El arte español de los años cincuenta y su proyección internacional* y *Estampa popular: La irrupción de la realidad antifranquista en el arte*.

de este modo, cómo en Estampa Popular nos topamos con el encuentro de múltiples personalidades que se transmutarán en equipos, no siendo únicamente Equipo Crónica, con Manolo Valdés y Rafael Solbes, sino además, Equipo Realidad, de la mano de Joan Cardells y Jorge Ballester, algunos de los más destacados.

Estando en escena Equipo Crónica, asistimos a la conjunción de dos mentes, dos entes humanos en coexistencia respecto a un proyecto común, surgiendo así un apoyo, una reciprocidad que antes no podíamos haber comprendido. No se dio esta conjunción de métodos durante los grupos creados anteriormente a El Paso, y no lo vimos a su vez, en Equipo 57, donde a pesar de todo, la fraternidad y la implicación de los autores fue mayor. Siendo cinco los componentes que hoy día se consideran principales.

Así, Equipo Crónica se gesta en el año 1964, como propuesta coherente al movimiento figurativo, contraria al informalismo, y con una intención más vanguardista que la que fue mostrada por su precedente, el Equipo 57. Asimismo, Equipo Crónica se formó bajo tres individuos: Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Manuel Valdés (Valencia, 1942) y Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1955). Este último se separará del grupo un año más tarde de su creación.

Valeriano Bozal nos habla del proceso creativo de Equipo Crónica, su forma de componer y las motivaciones que les instaron al uso de las tintas planas, carentes de toda gestualidad —la gestualidad sería una característica propia del informalismo y grupos anteriores—, así como la recuperación de imágenes icónicas —tal es el caso de su serie en torno a *Las meninas*. “[...] Las imágenes producidas por los medios de comunicación de masas se servían de procedimientos mecánicos de creación y de reproducción, no utilizaban el pincel sino la lente, no la plancha sino el negativo fotográfico [...]” (Bozal, 2006: 15).



Figura 2.16. ABC, Madrid - 12-11-81, p. 41 "Hoy se abre la exposición del Equipo Crónica en la Biblioteca Nacional". Ayer murió Rafael Solbes, uno de los componentes del grupo. © ABC

hecho ironía del pop europeo, sin constituir de hecho, un tipo de pop o neo-pop. Equipo Crónica recurre a la figuración en busca de imágenes reconocibles, que así el espectador tenga acceso al lenguaje. Rafael Solbes y Manuel Valdés tampoco reivindicaron sus nombres, existen documentos en los que podemos verles trabajando en su taller, su proceso. Y es también Valeriano Bozal, quien nos describe en gran medida el método que seguían y las particularidades de su obra:

Los dibujos de Rafael Solbes y Manuel Valdés nos permiten conocer los procedimientos utilizados por Equipo Crónica para crear sus obras en tanto que nos aproximan directamente a sus modos de trabajar. La mayor parte de los dibujos que se han conservado son los primeros apuntes de un proceso que se iniciaba con un diálogo pictórico entre ambos artistas en torno a un motivo central y a la reflexión sobre la tradición pictórica, clásica o vanguardista, que podía mediar en ese motivo (Bozal, 2006: 18).

Estos documentos, revisan brevemente la situación en España, las relaciones de estos autores y su pulso a la ideología fascista. El museo dedica así una propuesta narrativa en torno a los mismos autores que formarían parte de Estampa Popular, consolidados más tarde como Equipos.



Figura 2.17. Rafael Solbes y Manolo Valdés
–primer término– trabajando en su taller.
© Francisco Alberola

Así, Solbes y Valdés se mantendrán como equipo hasta noviembre del año 81, cuando Solbes sucumba a una larga enfermedad. El periódico ABC dedica un artículo al equipo el 12 de noviembre de 1981 (Fig. 2.16) –un día más tarde de la muerte de Solbes–, con motivo de la inauguración de su exposición en la Biblioteca Nacional, haciendo referencia a la muerte del artista y llevando a cabo un breve recorrido por la trayectoria del Equipo.

Con la muerte de Solbes, Manolo Valdés comienza su trabajo en solitario, no ocurrirá lo mismo en el resto de ejemplos que aquí hemos enunciado, donde existe una separación voluntaria de los autores respecto al trabajo colectivo. Éstos afirman a veces el carácter utópico de esta metodología, y podría ser así. Sin embargo, E. Crónica continuó su labor y evolucionó en su lenguaje, llevando a cabo un acto creativo basado en la experimentación, próximo a los métodos de Equipo 57, con el que se sintieron mejor identificados que con movimientos anteriores. Solbes sale de escena y Valdés continúa su trayectoria, regalándonos una reminiscencia de Equipo Crónica a través de trabajos ulteriores, en los que se transparenta su labor en equipo. A pesar de todo, Valdés dice no tener excesivamente presente el pasado, como así se ha traslucido recientemente en el artículo redactado por Elena Viñas:

Valdés [...] comenta que no tenía presente la efeméride aunque sí reconoce que últimamente ha pensado más en aquellos años tras conocer que Tomàs Llorens prepara una exposición en Bilbao dedicada al Equipo. "Fue una época estupenda de mi vida, aunque no soy de los que mira mucho atrás porque pienso que lo mejor que puedo hacer está aún por llegar", afirma el artista (Viñas, 2014: sin página).

Este año 2014, cumple 50 años desde la creación del Equipo y los medios de comunicación siguen recordándolo como “el grupo que renovó la pintura española”. Algunas figuras de renombre siguen impulsando la imagen del equipo, medio siglo más tarde de haberse reunido sus componentes. Los críticos Tomás Llorens y Valeriano Bozal realizan una reflexión en torno a la renovación de los lenguajes plásticos que llevaron a cabo y su labor de trabajo conjunto.³⁵ De esta forma, Tomás Llorens prepara para febrero de 2015 una retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sería así T. Llorens una pieza clave para el equipo, siendo sus textos los que le sirvieron como base teórica para el desarrollo de su propuesta artística.

De esta forma, Llorens prepara una visión menos conocida hasta ahora: “la participación del Equipo entre 1964 y 1966 en Estampa Popular de Valencia, lo que ayudará a comprender el contexto de sus orígenes” (Viñas, 2014: sin página).

³⁵ VIÑAS, E. (2014): “Cincuenta años del Equipo Crónica, el grupo que renovó la pintura española”. En El Imparcial – Cultura, 31 de Octubre de 2014. Revista electrónica. [Consulta: 31-10-2014]. Disponible en: <http://www.elimparcial.es/noticia/139788/cultura/Cincuentaanos-delEquipo-Cronica-el-grupo-que-renovola-pintura-espanola.html>

2.3.3.3. Equipo Realidad, reafirmación en el prójimo.

J. Gandía Casimiro comparte los inicios de Equipo Realidad y su personal amistad con los autores de este revolucionario equipo, conformado por Jorge Ballester (Valencia, 1941-2014) y Joan Cardells (Valencia, 1948), fundado en 1966 y separándose diez años más tarde, en 1976.

Gandía Casimiro, por su amistad con los autores y su implicación en la prometedora trayectoria del equipo, nos introduce en la anécdota, aquella que revitaliza la imagen de los creadores a la par que ilumina los primeros pasos de Cardells y Ballester, ambos procedentes de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Principalmente, sabemos de aquellos jóvenes autores, que se unieron desde un espíritu antifascista, revolucionario y contrario al régimen franquista, así como a los horrores de la guerra y el desgaste que produjo en la sociedad y cultura española de los años posteriores a la guerra civil, aquellos jóvenes fueron los impulsores de un método de trabajo que crecía por momentos en la España de la década de los 50 y 60, respondiendo a las políticas del franquismo y organizándose en una actitud comunitaria, que les permitió reivindicar los crímenes de la dictadura a partir de un lenguaje potente, simbólico y reconocible por el espectador. Lejos de los informalismos permitidos durante la segunda guerra mundial y de las corrientes menos críticas, pese a los supuestos discursos promovidos por sus autores, apoyados por el mercado, las instituciones y crítica de arte.

Así se unen Cardells y Ballester, bajo una misma ideología política, una declaración de valores reivindicativos que desde el comienzo marcó la obra que desarrollaron en común. Y así lo relata en una breve anécdota su buen amigo Gandía Casimiro; el primer encuentro:

[...] Antes que ninguna conversación explicativa, aclaratoria o asociativa, hubo un tarareo al unísono. Se encontraban en clase de Modelado de la Escuela de San Carlos. Mientras los alumnos torturaban sus miembros y sus mentes para encajar la cabeza de un Ecce Homo, uno de ellos, tanto da quién, comenzó a silbar el Himno del 26 de junio de la Revolución cubana. El otro, perplejo y emocionado, comenzó a tararearla. Parecía una contraseña involuntaria, clandestina. Pronto fue un delirio a dúo, ante la indiferencia de los otros asistentes a la clase, aborregados habituales, ignorantes del significado del tarareo y de que se había dado el primer paso para el nacimiento del Equipo Realidad. Final de secuencia (Gandía Casimiro, 1993: 9).

Equipo Realidad utilizó un lenguaje asentado en el símbolo, aunque también se lo relacionará con la estética pop, ya hemos mencionado que esta tendencia como tal no tendrá lugar en España, como así lo avalan Valeriano Bozal y Tomás Llorens. Aunque también, Manuel Vázquez Montalbán, hará una ingeniosa referencia a la estética de Realidad, y su posible repercusión en la historia del arte Español:

Corremos el peligro de que cuando pasen las décadas y nos vayamos alejando del saber contemporáneo que dé sentido a las especiales condiciones de creación en España, entre 1939 y 1978 [...] cueste separarlos del pop art, por más que detectemos la ironización, suavizada por la pérdida de los horizontes históricos dramáticos que forzaban a la crítica y la resistencia ética y política como trasfondo de la ironía (Vázquez Montalbán, 1993: 32).

E. Realidad se gestó en plena efervescencia del Sindicato Libre de Estudiantes, reivindicando una política de izquierda. Si analizamos la obra que presentan Cardells y Ballester, se evidencia el buen uso de los medios de comunicación de masas e imaginarios ideológicos, así como una buena defensa de la pintura y su plasticidad. Participaron en proyectos murales, decorativos e incluso en la ilustración de un cómic que no llegaría a publicarse bajo la presión de la censura.



Figura 2.18. Joan Cardells y Jorge Ballester, imagen tomada por Francisco Alberola en 1972 a partir de la cual realizarán una pintura en 1974, con motivo de la exposición del Equipo Realidad en la Sala Vinçon de Barcelona. © Juan García Rosell

El descubrimiento definitivo del equipo tendría lugar en 1972, cuando entraron en contacto con la Galería Punto, para la que trabajaron en exclusividad recibiendo una mensualidad fija por obra producida. La producción llevada a cabo fue vasta, destacando de entre sus series, la titulada *Hazañas Bélicas*. Exhibida, una vez tuvo lugar la muerte del dictador, debido a las prohibiciones del régimen sobre la memoria del vencido.³⁶

Sería Casimiro Gandía quien bautizara al equipo como Santísima dualidad, y no es de extrañar que así lo observara el humanista, puesto que parece existir desde el comienzo de su relación profesional un reconocimiento de uno en el otro, lo que dará lugar al trabajo conjunto.

Asimismo, será Alberto Corazón³⁷ el que defina la pintura del equipo, conjunta, como «algo insólito pero natural al mismo tiempo». Y es que a lo largo de la publicación dedicada

³⁶ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1993): "Retrato del retrato de unos retratistas autorretratados", *Equipo Realidad*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia. pp. 30-33.

³⁷ Alberto Corazón relata en "Una mirada sobre la Realidad" dentro del catálogo dedicado a Equipo Realidad, el contexto de España en los años 60, la relación con Equipo Crónica y los movimientos anteriores. Y en medio de "estas aguas turbulentas" el nacimiento de Equipo Realidad:

Pintar en equipo o como equipo, que un cuadro tenga dos autores, es un hecho insólito que en esos años resultó para nosotros demasiado natural (Corazón, 1993: 23).

Así, también hace referencia al fin del equipo:

La disolución voluntaria de Realidad en el 76 es un gesto explícito. Jordi Ballester y Joan Cardells deciden que el proyecto ha cubierto su vida que, por tanto, se trataba de una apuesta en función del entorno. Ese gesto final coincide con la Biennale del 76, el escenario en el que se produjo la última gran oportunidad para una reflexión sobre la vanguardia artística y la realidad en nuestro país (Corazón, 1993: 23).

a la trayectoria y obra del equipo se realizan constantes alusiones al desarrollo de su trabajo en el taller, su particular forma de trabajar sobre el mismo soporte y no por separado. Es decir, hasta el momento, parecía común que varios autores se uniesen en estas décadas para dialogar sobre el mismo asunto o establecer una línea común en el desarrollo de las piezas que se aportasen al grupo. Sin embargo, aquí asistimos a la extrañeza que pueda causar que dos autores se unan y trabajen como uno. Este hecho pareció también materializarse con Equipo Crónica, a pesar de todo, no parece que se conserven datos al respecto de su metodología de trabajo en el estudio. El proceso que los equipos siguen, no tiene por qué ser un hecho que cuestione o determine la validez del colectivo o equipo como tal, pero sí nos resulta una anécdota divertida, a partir de la cual entendemos que su buen compañero Casimiro Gandía se refiriese a ellos como Santísima Dualidad, y es que en algún momento debieron parecerlo, desde que un buen día comenzaran a tararear en clase de modelado el Himno de la Revolución cubana.

Las manufacturas propias de cada equipo se hacen evidentes, unos apuestan por la investigación de las formas, otros se involucran con tintas planas, coloristas, con aires Pop. Se balancean todos ellos en contra del fascismo y de algún modo, la conexión más evidente tiene lugar en sus ideologías. Podemos así definir que en España conocimos –anterior al año 57– una tendencia de grupos, involucrados con el Otro pero muchísimo más consigo mismos. Cruzando la línea de 1957, nos topamos con la creación de estos equipos, los cuales son los más destacados pero no los únicos que hallamos en ese contexto. Otros pasaron desapercibidos, sencillamente no tuvieron el apoyo necesario en el mercado, o su trayectoria fue corta.

Equipo Realidad llevó a cabo un trabajo ininterrumpido durante diez años, hasta que decidieron que seguir no tenía sentido y de mutuo acuerdo, llegó la escisión.

Memoria y crítica

Desde aquella exposición inicial e iniciática de 1966 hasta el estadillo maduro de los años setenta, el Equipo Realidad se dedicó fundamentalmente a tres propuestas de reordenación: la memoria, la civilización de la muerte y su cultura (la guerra) y el sirenismo de la sociedad de consumo. Formalmente la propuesta podía definirse como una inversión crítica del fetichismo del pop art, utilizando la semántica del pop y una satirización del collage y del mimetismo, proponiendo cuestionar la lectura única y obligar a una relectura de lo ya leído (Vázquez Montalbán, 1993: 32).

Con la descripción de Equipo Realidad y una breve redacción sobre su origen, trayectoria e inquietudes, nos centramos en el análisis de la figura colectiva, su aparición en torno a la década de los 60 y las posibles relaciones habidas entre cuestiones que ya han sido descritas en los apartados 2.1 y 2.2; comenzando el apartado 2.3.3 hacíamos referencia a las teorías de Husserl, Ortega y Gasset, Scheler y Heidegger sobre los conceptos *alter ego* y *mitdasein* «coexistencia» y el paralelismo existente entre sus descripciones sobre el Otro y la verdadera realidad del Otro como parte de la creación plástica colectiva.

2.4. Relaciones Alter Ego y Co-existencia con el Otro en la creación artística

Resulta evidente que estos autores se vieron impulsados por ideales políticos, asumiendo al prójimo como parte de sí mismos, en consonancia con sus inquietudes ideológicas y éticas. La aparición de esta tendencia no fue aislada, fundándose a lo largo de distintos puntos del territorio español un número elevado de grupos, equipos y autores que trabajaron

durante años en una absoluta reafirmación como parte de algo, dejando a un lado el carácter individual que hasta ese momento se promulgaba. Y que había servido para elevar la imagen del artista.

Ellos lucharon en contra de la tendencia artística dominante y se mostraron recelosos hacia lo que en aquel momento se elevó como la corriente mejor aceptada en Europa. Apostaron por la realidad, la crítica y la figuración. Rehusaron de los convencionalismos y denunciaron las falsas políticas aperturistas impulsadas por Manuel Fraga, cuya verdadera intención era asegurar la continuidad de la dictadura, cuando a nivel internacional otros países se mostraron recelosos respecto a la resistencia de Franco en el poder.

En líneas generales, observamos que existe una búsqueda. La búsqueda a la que nos referimos viene fundamentada en aquella que quiere encontrar la reafirmación de uno mismo en el Otro. Y es aquí donde se justifican los primeros pasos de Husserl sobre dicha problemática y la posterior intervención de Ortega en razón del *alter ego*.

Es ineludible la aportación de Husserl, a pesar de ello, Ortega y Gasset encuentra dos objeciones fundamentales en sus teorías; en primer lugar, hace alusión a la importancia de cómo aparece el otro hombre, en contraste con los mecanismos de Husserl sobre los medios que instan a la aparición del Otro, es decir, por qué éste aparece. Ortega y Gasset presta importancia al «cómo», aunque para nosotros y en línea con la creación plástica sí ha resultado útil averiguar cuándo aparece y qué circunstancias provocan su presencia. De ello deviene el protagonismo que hemos mostrado ante el contexto de entre guerras y posguerra con la aparición de los primeros grupos y equipos. Asimismo, Ortega juzga la forma en que Husserl tiende a asociar la figura del prójimo con el concepto *apercepción* y su posterior *apareamiento*, ya descritos. En su lugar, revisa las lindes del Ser y enuncia la importancia de la mismidad del yo de forma muy sencilla: el cuerpo, mi cuerpo, es aquello de lo que nos servimos para llegar a otras cosas. Siendo así, el cuerpo es un medio, como lo fue el «siervo» para Hegel.

Hasta aquí las relaciones principales entre las teorías de Husserl y Ortega respecto del Otro, pero ¿cómo aparece el *alter ego* en asociación al prójimo?

Pedro Laín Entralgo en una digresión muy interesante sobre las teorías de Husserl, nos guía hacia la respuesta:

El otro es ahora condición indispensable para la constitución de un mundo; [...] el otro tiene que ser condición necesaria para la constitución de ese yo. [...] No hay privilegio para mi yo: mi ego empírico y el ego empírico del otro aparecen al mismo tiempo en el mundo, y la significación general «otro» es igualmente necesaria para la constitución de ambos. «Mi ego –dice una vez Husserl– ...no puede, a priori, ser un ego con experiencia del mundo, si no existe en comunidad con otros ego semejante a él» (CM, 166). Así, cada objeto [...] aparece en mi experiencia concreta como polivalente, y se da originalmente referido a una pluralidad indefinida de conciencias. Todo esto es mérito innegable de Husserl (Laín Entralgo, 1968: 203).

Y así, Laín Entralgo define la siguiente afirmación: “[...] lo que hay que mostrar no es el paralelismo de los *ego* empíricos, sino el de los sujetos trascendentales. El otro no es nunca el personaje empírico que aparece en mi experiencia, sino el sujeto trascendental a que ese personaje me remite” (Laín Entralgo, 1968: 204).

Así pues, hablemos del no-yo, desde la perspectiva de Ortega, relacionándolo con el origen del Equipo. El autor revisa el problema desde una postura muy definida: nuestra vital convivencia con el Otro. De esta forma, comprender al prójimo no solo como *alter* sino como *alter ego*, suscitará un profundo interés por aquel que se presenta como Otro, indistinto a mi propio Yo, y que a su vez es un reflejo o aproximación a mí. Es por ello, que antes hacíamos referencia a la aparente necesidad nacida del Equipo en obtener una reafirmación en el

Otro, una reafirmación del propio sujeto en aquel que es independiente de mí mismo, esto es, el no-yo. De esta forma, Ortega y Gasset nos remite a la pluralidad del yo, o la forma en que utilizamos la primera persona del plural:

La palabra vivimos en su mos expresa muy bien esta nueva realidad que es la relación «nosotros»: unus et alter, yo y el otro juntos hacemos algo, y al hacerlo nos somos. Si el estar abierto al otro puede ser llamado altruismo, este sernos mutuamente deberá llamarse nostrismo o nostridad (Ortega y Gasset, 2003: 138).

El filósofo nos habla de la convivencia con el prójimo por medio de nuestros cuerpos y sus cuerpos, aludiendo a un principio físico, vital, material. Es decir, pudiendo experimentarlo cualquier hombre. Así, y en última instancia nos habla sobre las semejanzas entre uno mismo y el prójimo, en dichas similitudes se apoyan las relaciones entre seres humanos. Por tanto, es aquí cuando nos preguntamos si debemos esperar que este Otro sea como uno mismo o absorberlo para constituir una relación con éste.

En esta experiencia con el Otro, escribe Pedro Laín Entralgo una reflexión sobre la coexistencia y el producto del Otro como otro yo. Resolviendo así los cuestionamientos básicos sobre la unión de diversos individuos para llevar a cabo actividades de índole artística, como fue el caso de los equipos 57, Crónica y Realidad:

Metafísicamente, el otro es para mí la zona de mi circunstancia que, siendo en sí misma inaccesible, me permite la doble operación de especular sobre el ser las cosas y de completar mi realidad intercambiando mi vida con la suya y juntando así nuestras dos íntimas, irremediables soledades (Laín Entralgo, 1968: 298).

Aquí Laín Entralgo hace referencia a la vida como radical soledad de Ortega, claramente son cuestiones un tanto utópicas, pero sin embargo tenemos una buena muestra de estas relaciones de convivencia desde una asimilación profunda del Otro, en el origen del colectivo artístico. De esta forma, **podemos afirmar que existe una verdadera búsqueda sobre la reafirmación de uno mismo en el prójimo; siendo por tanto, un principio básico para la unión de estos artistas**, que durante tanto tiempo trabajaron conjuntamente o como parte de una colectividad.

En un segundo término tenemos las teorías desarrolladas por Scheler y Heidegger sobre el Otro y el problema de coexistencia; así la presencia del Otro es innegable, ha habido una evolución, entramos en planos más avanzados sobre la posible problemática. Y así, como ya lo anunció Ortega y Gasset, surgen preguntas en torno a cómo convivimos con el prójimo, dejando a un lado por qué éste aparece o en qué circunstancias. Las cuales ya no tienen por qué importarnos, teniendo en cuenta que el Otro se ha materializado física y ontológicamente, siendo así un asunto inevitable.

De esta forma, ahora que evidenciamos la aparición del colectivo, cuyos precedentes ya han sido correspondientemente estudiados a través de las figuras del taller y los equipos, pasamos a cuestionarnos cómo coexistimos en estas relaciones con el Otro.

Con el taller pudimos establecer analogías con las teorías de Hegel, precedentes a Husserl y por tanto a la verdadera y absoluta anunciación del Otro; esa conexión parece encajar, nos explica la jerarquía que se sigue en el taller. Sin embargo, respecto a un proceso colectivo –entre diversos individuos que trabajan al unísono–, en una relación en igualdad, nos preguntamos acerca de la perdurabilidad de estas relaciones, tantas veces puesta en duda y su verdadera realidad coexistente. Así, Scheler y Heidegger nos hablan de esta coexistencia con el Otro y si existe o no una real dependencia de éste. Dejamos a un

lado los problemas relativos a la libertad del ser humano y las pulsiones de Hegel para introducirnos en la oposición jerárquica, esto es, una relación equitativa.

Scheler comienza sus teorías haciendo eco de teorías anteriores, apoyándose en Hegel para resolver la existencia del Otro respecto de uno mismo. Es decir, Scheler afirma que el hombre tiene conciencia expresa de la existencia en comunidad o al menos la existencia de «un tú en general», un ser análogo a uno mismo. De este modo, Scheler se pregunta por un hipotético Robinson. ¿Podría éste conocer la existencia en comunidad? Scheler plantea que este individuo que vive en radical soledad no conocería al resto de individuos que componen esa comunidad, pero sí debería tener conciencia de que existen hombres como él, entes a los que denominar: Otros. En esta esfera del tú, este hipotético Robinson no conoce a «tús» concretos, no puede particularizar.

Pedro Laín Entralgo nos sitúa en un ejemplo muy eficaz:

La hipotética situación de un hambriento que no hubiese visto ni pudiera ver alimento alguno –este hombre experimentaría realmente su hambre, mas no conocería la concreta existencia real de los objetos capaces de satisfacerla–, ilustra bien esa distinción scheleriana entre la intuición de la esfera del tú y la experiencia particular de un tú determinado (Laín Entralgo, 1968: 227).

Scheler concluirá que todo miembro, todo hombre es parte de una persona total o colectiva, así todo individuo humano es «co-hombre». Así, el autor asume que no podemos dejar de existir sin la presencia de un ser que es ajeno a nosotros mismos, y que por tanto, repercute en la mismidad del yo. Ese Otro es partícipe de nuestra existencia y por tanto no podemos evadir su presencia, aunque nos encontrásemos en la más remota soledad, convirtiéndonos en el Robinson de Defoe. Scheler nos hablará sobre la aparición del Otro, la real imagen del Otro y el mundo exterior en la mentalidad del niño. Aludiendo a una primera consciencia. Sin embargo, esto no deja de ser un estadio incipiente de la revelación del Otro, la aparición del Otro, que ya ha sido resuelta satisfactoriamente.

De este modo, lo que ahora buscamos es la coexistencia, la verdadera forma en que coexistimos con el prójimo. Y es aquí, donde nos topamos con una idea que aporta nuevas luces a las relaciones con el Otro, citada al comienzo de este estudio y que aquí volvemos a reproducir: “el hombre empieza viviendo más en los otros que en sí mismo, más en la comunidad que en su individualidad” (Laín Entralgo, 1968: 232).

Así, Pedro Laín Entralgo evoluciona hacia cuestiones más significativas que las aportadas por Scheler, siendo una base fundamental para su desarrollo. Laín Entralgo, nos habla del «contagio sentimental», esto es la negación de que nuestros pensamientos resulten verdaderamente nuestros. Esta experiencia es común a todos los seres humanos, la real convivencia implica que nuestras ideas y sentimientos sean producto de lo oído o lo leído, involucrando así a otro individuo en nuestras reflexiones. Lógicamente, estas acciones no son conscientes, pero son reales, identificando también el caso contrario: que nuestros pensamientos y sentimientos se den como los de Otro. Entran aquí otras cuestiones, relaciones con la empatía y el pensamiento colectivo, pero que serán de un gran interés a la hora de constituir un grupo, un equipo a partir del cual diversos individuos se reúnen para proyectar un discurso distinto de lo que habrían podido construir en solitario.

Basándonos en esa premisa, aportada por Pedro Laín Entralgo durante el análisis que lleva a cabo sobre las teorías de Max Scheler, nos transportamos de forma directa e inevitable ante la figura de Martin Heidegger. Es cierto que Scheler aborda el tema de la coexistencia, pero derivará en aspectos más sentimentales, aludiendo a las formas de un «yo interno» y un «yo indiviso», que no serán más que una explicación acerca de las experiencias que compartimos con el Otro y la real evidencia de una conexión con éste.

Heidegger explora al Otro en relación a su coexistencia con el «yo», principalmente a través de dos figuras: *Dasein*, o sea, la existencia humana; y *Mitdasein*, esto es, la coexistencia humana. A partir de estos principios que describimos brevemente en el apartado correspondiente a la aparición del Otro al inicio del punto número dos de este estudio, Heidegger establece dos fundamentos básicos para el entendimiento de la coexistencia:

-En primer lugar, nos relacionamos con las cosas del mundo objetivo, es decir, con objetos no animados, o como lo llamará el autor: utensilios (*Zeuge*).

-En segundo término, nos relacionamos con otras existencias humanas, es decir, con realidades que son exteriores a uno mismo y a las que por encontrarse animadas y ser análogos a mí, no podemos definir como utensilios u objetos. En este segundo caso, «co-somos» y «co-existimos».

*La aclaración de estar-en-el-mundo ha mostrado que no “hay” inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo. Y de igual modo, en definitiva, tampoco se da en forma inmediata un yo aislado sin los otros*³⁸ (Heidegger, 2003: 141).

Prestamos atención al enunciado del filósofo por su relación inmediata con el acto creativo, en la medida en que se comprende hasta qué punto somos dependientes del prójimo sin que verdaderamente nos percatemos de ello. Así, recordamos las palabras de Valeriano Bozal sobre Manuel Valdés –integrante de Equipo Crónica– cuando a la muerte de su compañero Rafael Solbes, con lógica imperante, Valdés tuvo que acostumbrar su metodología a la creación en solitario: “como si estuviera empezando a pintar” –de hecho estaba empezando a pintar como pintor personal, antes formaba parte de un equipo– (Bozal, 2000: 635).

De nuevo, nos maravillamos con las reflexiones de Pedro Laín Entralgo, el cual nos revela la esencia de la coexistencia en Heidegger. La cual, en pocas palabras, nos recuerda al origen del colectivo y la necesidad de que estos autores se viesen involucrados en un proyecto grupal o conjunto, a partir del cual desarrollaron una nueva estética, en paralelo y acorde a las teorías filosóficas, **puesto que todas las ramas de pensamiento responden a un contexto social y cultural, no es extraño que la presencia del Otro se materialice en la creación artística, estando presente en las teorías filosóficas desde principios del S. XX.**

Yo soy coexistiendo con otras existencias humanas: esto es lo radical. Coexisto, pues, en mi propio ser; y así, cuando de hecho me encuentro con «los otros», el sentimiento de esa ontológica coexistencia «se me impone de manera irresistible, espontánea, anterior a todo raciocinio, anterior, incluso, a la plena conciencia de mi propia persona» (Laín Entralgo, 1968: 305).

Aunque Heidegger también dedicará algunas reflexiones a la radical soledad, y sus relaciones con la no existencia o co-existencia de los seres humanos, lo que deviene en último término es la afirmación absoluta del «yo» como genérico «con-ser» y «co-existir». De este modo, Heidegger asume que el *Mitdasein* es una cualidad inherente al ser humano, una necesidad que seduce al hombre y por la cual somos seres en permanente relación con el Otro. Bajo esta premisa, sin la real coexistencia, sin *Mitdasein* no podemos continuar existiendo, como bien lo apunta Laín Entralgo: “la autenticidad de la propia existencia induce a la autenticidad de la existencia de los otros” (Laín Entralgo, 1968: 313).

³⁸ Martin Heidegger se apoya en las teorías de Max Scheler para llevar a cabo este enunciado.



Figura 2.19. Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899. Óleo sobre lienzo, 252 x 55,2 cm. Biblioteca Nacional de Viena. © Klimt Museum.

2.5. Alétheia como respuesta

En este último apartado hacemos referencia a la figura central de las aportaciones artísticas, reseñadas más arriba y a partir de la cual se ha construido una imagen dual que dialoga en torno a la creación conjunta y los valores interpersonales de dos individuos. Esta figura protagonista es Alétheia,³⁹ una representación de la mitología griega rescatada en pleno siglo XXI con la intención de que su concepto y su posterior presencia en filosofía puedan ser asumidos en favor de la creación plástica y de los sujetos creadores, en este caso: M^a Rocío González Palacios & Sara Ramírez Domínguez (autora de este estudio). Escoger a Alétheia se justifica bajo un principio fundamental: encontramos en ella un desdoblamiento, una imagen dual que se antepone al propio individuo. Esto es así, debido a su origen conceptual, basado en la capacidad de Alétheia para ocultarse y des-ocultarse, es decir, revelarse. Este proceso que la figura del mito griego lleva a cabo, nos deja establecer un diálogo común a nuestros intereses principales, como son, la relevancia de la cultura mediterránea –en permanente relación ésta con la mitología griega y su concepto en la filosofía posterior– y un interés inquebrantable por la creación colectiva, así como la presencia del Otro en estos métodos.

Aquí, hacemos referencia a Alétheia apoyándonos en las teorías de Martin Buber,⁴⁰ filósofo y escritor de origen judío, cuyas referencias a las políticas de diálogo como respuesta a la presencia del Otro van a resultar fundamentales. Nos topamos con su figura gracias a Pedro Laín Entralgo, el cual en su búsqueda del Otro realiza un análisis de sus teorías. A lo largo de sus explicaciones encontramos en Buber una similitud sustancial con la imagen de Alétheia; así como su opuesto, el *daimon*.⁴¹

Antes de profundizar en las teorías de Buber, vamos a repasar brevemente la imagen de esta figura mitológica. Ésta es representada comúnmente con un espejo de mano, mostrado al espectador (Fig. 2.19), aludiendo al carácter reflexivo del mito, planteado por Esopo en su relato sobre esta figura. Asimismo, Alétheia puede aparecer desnuda o vestida,

³⁹ Alétheia, como ya hicimos referencia en el apartado: 0. Introducción, es la imagen primigenia de lo que hoy conocemos por Verdad, Veritas o Alicia. Alétheia en griego ἀλήθεια, es utilizada por los filósofos presocráticos, con presencia en la filosofía posterior, así como en representaciones de carácter alegórico de la época Barroca. Aunque se la conoce principalmente como Verdad, Veritas o Alicia, nosotras hemos preferido hacer alusión a su forma original, por descontextualizar su figura de la imagen infantil con que la dotó Lewis Carroll en sus cuentos. Mi compañera, M^a Rocío González Palacios, en su Trabajo Fin de Máster *Análisis y origen de la mitología griega y de Alétheia como concepto en la obra de arte: desde el pensamiento filosófico presocrático a la creación plástica*; lleva a cabo un estudio pormenorizado sobre su figura y la presencia de ésta en siglos posteriores.

⁴⁰ Martin Buber fue un filósofo y escritor judío vienés de ascendencia polaca, profesor de Religión Comparada en la Universidad de Francfort, director de la revista "Der Jude" y coleccionista de textos hasídicos, movimiento místico del siglo XII –fundado por Samuel Hassid– por el que se vería muy influenciado. LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, pp. 257 – 280.

⁴¹ Alétheia se nos muestra razonando su principio como «verdad» pues es aquella que se nos revela. El *daimon* o *daimones*, en griego Δαίμων es aquel que permanece oculto y podemos traducirlo como «demonio». El *daimon* es aquel ente opuesto a Alétheia, si la Verdad es luz, el *Daimon* es oscuridad.

y dentro de un pozo o junto a éste. Es la figura que nos muestra la verdad, reflejando el contexto en el que coexiste, por tanto, de forma evidente no es ella la que se mira en el espejo sino la que lo muestra al otro. Alétheia evoluciona hacia Veritas que a su vez se convierte en la infantil Alicia, en *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Recordemos que el autor dota al personaje con todos los atributos mencionados, por lo que conocía bien el origen mitológico del personaje o en su defecto, las múltiples representaciones que han derivado de éste.

Dicho esto, nos encontramos los diálogos de Martin Buber próximos al concepto original de la figura, en un desarrollo muy concreto sobre su relación con la otredad.

Buber es otro de los filósofos que llevan a cabo una búsqueda del Otro, y a pesar de que sus desarrollos no son destacados respecto de otros autores mencionados, sí transcribe diversas analogías con Alétheia y el Otro. Se referirá al personaje como «verdad», y a simple vista podría no evidenciarse esta relación que aquí destacamos, de no ser por la presencia de su inmediato opuesto: el *daimon*.

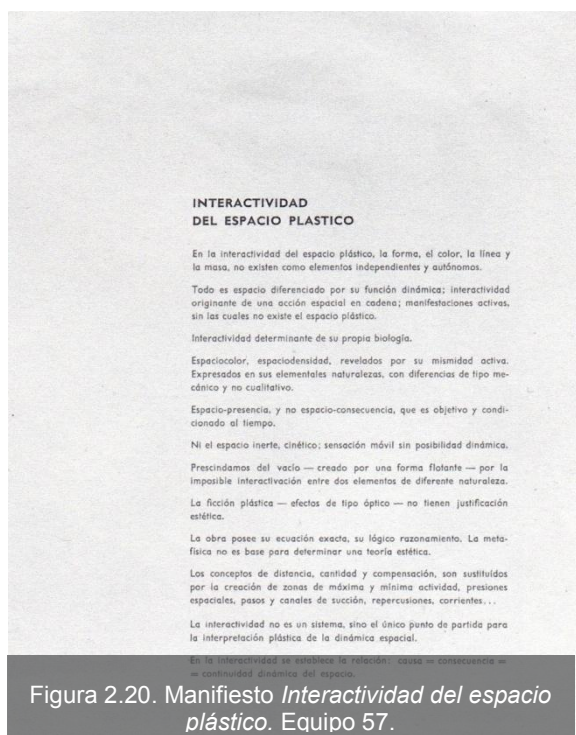


Figura 2.20. Manifiesto *Interactividad del espacio plástico*. Equipo 57.

El filósofo hará referencia a las relaciones entre dos hombres, dos seres, donde el encuentro de éstos se traduce en diálogo. Así, Buber manifiesta que el diálogo no es un simple acto de intercambio de palabras sino «mutualidad de la acción interior». A su vez, Buber realiza la comparación de dos conceptos opuestos, jugando con las posiciones antagónicas de diálogo y monólogo. Por el cual, el diálogo es una forma plena a partir de la que nos volvemos hacia el Otro —en otras palabras, Heidegger podría haber enunciado que coexistimos voluntariamente con el Otro—, por el contrario, el monólogo supone un repliegue hacia uno mismo, de tal forma que negamos la posición y existencia del Otro.

Así, el autor propone que experimentemos la «dialógica», el ejercicio de la vida espiritual en diálogo con un tú personal, y así añade en sus explicaciones: “sea este un hombre de carne y hueso o la realidad invisible y más que íntima a que Sócrates daba el nombre de *daimon*” (Lain Entralgo, 1968: 279).

Buber apuesta por un avance hacia la colectividad, donde el ser humano no se vea en la alternativa entre individualismo y colectivismo. Estableciendo así que esta última forma de ser en sociedad se encuentra en la cima de su desarrollo.

Este autor juega con la imagen dual, característica de las relaciones con el Otro, con un «tú» pero también con la figura de Alétheia, pues ésta representa un dinamismo cambiante, opuesto. En otras palabras, el concepto que entraña este personaje, es y no es al mismo tiempo, representa una imagen dual porque su estado es cambiante: de lo oculto a aquello que es revelado y que en última instancia se transforma en «verdad».

Hemos querido aprovechar esta característica para desarrollar la imagen de dos individuos en uno, análogo a Alétheia. Dos formas que se fusionan y se revelan dentro de una, dando lugar a un tercer individuo (Aportación 2), como es el caso de las imágenes proyectadas a partir de dos conos de luz —dos retroproyectores—. El proyecto que titulamos *Luz corpórea: sobre Alétheia y mi Otro*, se reafirma en estos términos, aludiendo al estado oculto y revelado del individuo, y por tanto desarrollando la imagen de aquel individuo que se inmiscuye en el proceso metodológico-creativo, para conformar lo que juntas somos: una imagen diferente, una renuncia a la individualidad. Cuyo origen tuvo lugar —ahora lo

sabemos— en el manifiesto *Interactividad del espacio plástico* en 1957 (Fig. 2.20): «Es necesaria la comunicación eficaz, entre los hombres, a través de la manifestación de sus propios métodos de trabajo». ⁴² [El documento fue publicado con motivo de la exposición en la Sala Negra de Madrid, en noviembre de 1957].

Con la imagen de la verdad damos un paso hacia dos propuestas diferenciadas, complementarias, dos ideas bajo una forma común: Alétheia.

Aquí hemos mencionado el interés de las teorías de Martin Buber en relación al Otro y su enlace con la imagen de la «verdad» así como su respectivo antagonico —*daimon*—. No será éste, sin embargo, el autor de mayor renombre respecto de un estudio en relación al Otro y la imagen primigenia de Alétheia. Bajo esta afirmación, se trasluce la figura de Martin Heidegger, cuya posición en torno a las prácticas comunitarias y las funciones del Otro ya han sido descritas en apartados anteriores. Será Heidegger, un autor fundamental en el desarrollo de lo que hoy conocemos como Otro, pero lo será también para la imagen de Alétheia, rescatándola del olvido.

Dicho esto, no nos detendremos a analizar las teorías de Heidegger en relación a la verdad, ⁴³ pero sí realzaremos la importancia de su desarrollo en la «nueva filosofía» por configurarse como fundamento para su posterior evolución y posicionarse junto a los principales cuestionamientos del pasado siglo, los cuales aún venimos arrastrando. Estos principios nos suponen una gran relevancia por existir una relación directa con las ideas y representaciones desarrolladas en el terreno plástico y visual, las cuales ahora volvemos a rescatar para enlazar un diálogo en torno a la creación plástica conjunta y la cultura que heredamos del mediterráneo.

⁴² El manifiesto, redactado y firmado por Equipo 57, se encuentra recogido en el catálogo dedicado al Equipo con motivo de la exposición *Equipo 57* conmemorando los 50 años cumplidos desde su fundación, realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. AA. VV. (2007): *Equipo 57 (1957-1962)*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, p. 52.

⁴³ Este desarrollo y posterior análisis en torno a Alétheia desde las teorías de Heidegger y las representaciones de Veritas constituyen el último capítulo abordado por mi compañera M^a Rocío González Palacios, cuyo Trabajo Fin de Máster se centra por completo en el análisis de la figura del mito y sus funciones en relación a las prácticas artísticas. Siendo así, preferimos enunciarlo convenientemente, sin desligarnos del marco en el que desarrollamos la figura del Otro en la creación plástica y visual.

3. CONCLUSIONES

Los variados, múltiples e inabarcables estudios sobre el Otro, ontológicamente hablando, nos muestran la coexistencia con el prójimo, en qué momento empezamos a tomar conciencia de su existencia y cómo nuestra propia individualidad está ligada a la de aquellos que nos rodean. Esta identificación con otros individuos es lo que hemos querido hacer patente en las reflexiones que aquí se relacionan sobre la presencia de múltiples sujetos en conexión con la creación artística, sea en el ámbito del taller o en determinados grupos y colectivos. Subrayando la presencia de esta metodología cooperativa, colaborativa, intentamos acercarnos a los precedentes y primeras referencias artísticas en lo que se refiere a la creación plástica y visual desde una posición colectiva, sea dual o grupal. Así, nos encontramos con dos líneas bien diferenciadas, cuyo nexo es la presencia de un individuo que se une –o supedita, según el caso– a otro sujeto creador. Fruto de esta unión nos topamos, casi sin esfuerzo, con la real aparición del Otro. Éste siempre estuvo presente, es por ello que nos remontamos al taller barroco donde Rubens construiría un buen exponente de taller, una forma de fábrica de la que han recibido grandes influencias artistas de ayer y hoy. Estos saltos en la historia del arte no pretenden otra cosa que puntualizar algunos ejemplos de creación grupal, arrancando en los talleres y explorando nuevas fronteras en torno a los años 60. Llegado ese momento, expuesta la cultura a la sombra de la guerra, nos sumergimos en España, en las mentes reivindicativas de los jóvenes y activos integrantes de tres equipos de renombre: Equipo 57, Crónica y Realidad.

Como vemos, se han descrito dos líneas dispares de creación en cooperación: la primera, jerárquica, articulada desde un sujeto que delega en otros y una segunda, marcada por la unidad, el deseo de renuncia a la individualidad y el trabajo en equipo. En el primero podemos resaltar la experiencia que muy bien supo construir Hegel en torno al señor y el siervo –postura que hemos radicalizado para explicar cómo pudo ser la relación entre ayudante y maestro–, en una segunda, observamos una identificación en el prójimo. Una búsqueda basada en la reafirmación de uno mismo en el Otro, lo que nos lleva a tomar conciencia sobre las teorías que Husserl y Ortega desarrollaron en torno al *alter ego*. Estas cuestiones, nos guían irremediamente hasta los términos de coexistencia en que Heidegger nos habló no de cómo aparecía el Otro en el pasado siglo, sino por qué y cómo interactuábamos con él. No podríamos hablar sobre los primeros grupos y equipos artísticos sin tomar verdadera conciencia sobre uno mismo y sobre el concepto «otredad», es por ello que nos sumergimos en las explicaciones de Pedro Laín Entralgo, el cual, en buena medida nos ha instado a ser pacientes en la búsqueda.

Las visiones que aquí se relacionan sobre el Otro se crean desde una perspectiva puramente artística, interviniendo la propia experiencia y un verdadero interés por esta forma creativa, la cual sigue creciendo y expandiéndose a grandes niveles. Este estudio pretende servir de base para un desarrollo posterior, más amplio, que particularice en el progreso de esta tendencia y en los métodos seguidos.

Así, nos apoyamos en las teorías de grandes filósofos y humanistas para intentar comprender las causas que propiciaron la aparición de estos equipos y agrupaciones artísticas, cuya iniciativa es pionera en territorio español, verdadera y coherente con el marco histórico en el que fue gestada. Estos Equipos responden a su contexto, así como las teorías que desde Descartes se fueron sucediendo y predispusieron un enfrentamiento directo con el prójimo, que de algún modo se sustenta en los imperativos delficos que pensadores, como Aristóteles, nos han trasladado: el afamado «conócete a ti mismo».

Si bien no hemos conocido «el problema» hasta muy tarde, ahora comenzamos a ver las consecuencias de este encuentro con el «conocimiento». Comprendiéndolo o no, la comunidad se une y se expande, siendo la creación artística un reflejo fiel del estado social en el que nos encontramos inmersos.

De este modo, subrayamos la importancia que tienen para esta tendencia creativa y su posterior evolución, los principios básicos que nos trasladaron los equipos 57, Crónica y Realidad; donde sí existe una verdadera reafirmación del Yo en el prójimo, la búsqueda de reconocimiento en el *alter* y ¿por qué no?, que estas consecuencias se vean realizadas por las circunstancias que vivieron en torno a las falsas políticas aperturistas impulsadas por Manuel Fraga en la década de los 60. Resulta ineludible que la unión de estos creadores se viese potenciada por el contexto de posguerra, siendo el Otro y la búsqueda del conocimiento –de uno mismo– en el prójimo, las motivaciones más evidentes para la creación de estos equipos. De ello resulta que hayamos establecido una relación casi inmediata con las teorías filosóficas ya resumidas, siendo éstas un producto directo de la sociedad del pasado S. XX.

Asimismo, concluimos con un apartado final, dedicado a la imagen de Alétheia, figura y motivo central del trabajo –artístico– producido este año. Constituyendo su imagen, forma y concepto, un acercamiento clave a la imagen que proyectamos sobre el Otro. Alétheia se muestra como icono de las impresiones e hipótesis que aquí relacionamos.

Tanto yo como mi compañera M^a Rocío González Palacios encontramos en Alétheia un reflejo fiel de los diálogos expuestos –en nuestros respectivos trabajos–. Un producto olvidado que bien se identifica con el Ser, la Verdad y los motivos que nos impulsan a continuar relacionando nuestro trabajo con las pulsiones entre individuos y la permanencia de la cultura greco-romana que heredamos del mediterráneo. Con su figura, nos reafirmamos en los imperativos que desde Husserl han renombrado al Otro y seguimos avanzando en la búsqueda de uno mismo en permanente unión a su inmediato; en este caso, no un Otro indeterminado, sino «mi Otro».

4. FUENTES DE CONSULTA

A) Fuentes Principales

AA. VV. (1993): *Equipo Realidad, catálogo de exposición*. Institut Valencià de'Art Modern, Valencia.

AA. VV. (2006): *Crónicas de papel: Equipo Crónica. Obra sobre papel 1965-1981*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia.

AA. VV. (2007): *Equipo 57 (1957-1962)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Madrid.

BROWN, J., et. alt. (1999): *Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*. Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, Madrid.

DANTO, A. C. (2010): *Andy Warhol*. Ediciones Paidós, Madrid.

HEIDEGGER, M. (2003): *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid.

HEGEL, G. W. F. (2000): *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica de España, Madrid.

HUSSERL, E. (1986): *Meditaciones cartesianas*. Editorial Tecnos, Madrid.

LAÍN ENTRALGO, P. (1968): *Teoría y realidad del otro: el otro como otro yo, nosotros, tú y yo*. Editorial Revista de occidente, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (2003): *El hombre y la gente*. Revista de occidente en Alianza Editorial, Madrid.

THORNTON, S. (2010): *Siete días en el mundo del arte*. Edhasa, Madrid.

WARHOL, A. (2002): *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets, Barcelona.

B) Fuentes Secundarias

AA. VV. (1995): *Gouaches: exposición 12 de Diciembre de 1995 al 20 de Enero de 1996*. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

AA. VV. (2007): *Equipo Crónica, crónicas reales*. Fundación Juan March, editorial de Arte y Ciencia, Madrid.

AA. VV. (2014): *El griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*. Fundación El Greco, Madrid.

BOURDON, D. (1989): *Warhol*. Ediciones Anagrama, Barcelona.

BOZAL, V. (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Antonio Machado libros, Madrid.

GONZÁLEZ ORBEGOZO, M., *et alt.* (1993): *Equipo 57*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

LEWIS, B. (2006): *Art Safari, nº 2: Wim Delvoye, Santiago Sierra, Sophie Calle, Takashi Murakami*. [Video - Documental] DVD. Londres.

MACHADO, A. (1986): *Antología poética*. Ediciones Anaya, Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1989): "La percepción del prójimo", En *Obras completas, Vol. 6*. Alianza editorial. Revista de Occidente, Madrid.

PÉREZ VILLÉN, A. J. (2001): *Equipo 57*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

TRUJILLO DENNIS, A. (2010): "El universo cultural de Takashi Murakami", En *Japón y el mundo actual*. Pressas universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

WARHOL, A., *et alt.* (2010): *Entrevistas: 1962-1987. Treinta y siete entrevistas con el maestro del pop*. Blackie Books, Barcelona.

Fuentes digitales

ACHIAGA, P. (2012): "Alejandro Vergara: "Van Dyck pinta como Rubens, para Rubens y, a la vez, completamente distinto". En *El Cultural*, Revista electrónica. [Consulta: 20-10-2014]. Disponible en: <http://www.elcultural.es/noticias/arte/Alejandro-Vergara-Van-Dyck-pinta-como-Rubens-para-Rubens-y-a-la-vez-completamente-distinto/4044>

CHRISTIE'S. (2010): *Kaikai Kiki, catálogo*. [Consulta: 2-10-2014]. Disponible en: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/takashi-murakami-kaikai-kiki-5363061-details.aspx#features-videos>

DÍAZ PADRÓN, M. (2008): "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez". En *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario 189-212*. Museo Nacional del Prado, Madrid. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0808120189A/30958>

HEMEROTECA ABC. (1981): "Hoy se abre la exposición del Equipo Crónica en la Biblioteca Nacional". Publicación Cultura y sociedad. Jueves 12 -11 – 1981 / p. 41 [Consulta: 31-10-2014]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/11/12/041.html>

LARRAURI, E. (2008): "El Guggenheim dedicará en 2009 sendas muestras de Murakami y Cai Guo Qiang". En diario El País, hemeroteca. Bilbao. [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/06/17/paisvasco/1213731612_850215.html

LLORENS, T. (2014): "Warhol, Danto y la muerte del arte". En diario El País, sección Opinión. [Consulta: 12-10-2014]. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2014/07/06/opinion/1404664147_362740.html

O'BRIEN, G. (Sin-fecha): "Factory workers warholites remember: Billy Name". Culture, Interview Magazine on-line. [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: http://www.interviewmagazine.com/culture/factory-workers-warholites-remember-billy-name/#slideshow_207.3

O'HAGAN, S. (2009): "The art of selling out", En *The Guardian U.K. – The Observer*. [Consulta: 04-02-2014]. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/06/hirst-koons-murakami-emin-turk#history-link-box>

TERUEL, A. (2010): "Murakami colorea el palacio de Versalles". En diario El País, sección Cultura, París. [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/09/13/cultura/1284328806_850215.html

VERGARA, A. (2014): *Enciclopedia online*, "Pedro Pablo Rubens". Archivo digital Museo Nacional del Prado, Madrid. [Consulta: 02-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rubens-pedro-pablo/>

VERGARA, A. (2014): *Prometeo encadenado, de Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders, Philadelphia Museum of Art*. Museo del Prado. Prado media-Web. [Consulta: 24-10-2014]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/la-exposicion-emlas-furias-de-tiziano-a-riberaem/>

VIÑAS, E. (2014): "Cincuenta años del Equipo Crónica, el grupo que renovó la pintura española". En El Imparcial – Cultura, 31 de Octubre de 2014. Revista electrónica. [Consulta: 31-10-2014]. Disponible en: <http://www.elimparcial.es/noticia/139788/cultura/Cincuentaanos-delEquipo-Cronica-el-grupo-que-renovola-pintura-espanola.html>

5. RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 0.1. – Pág. 1: Equipo Crónica. Rafael Solbes y Manolo Valdés. © Francisco Alberola. [Consulta: 11-10-14]. Disponible en: <http://www.equipocronica.com/>

Figura 0.2. – Pág. 2: Grupo El Paso. En la imagen: Saura, Canogar, Juana Francés, Millares, Rivera y Conde. 1957. © Manuel Rivera. [Consulta: 11-10-14]. Disponible en: <http://manuelrivera.net/el paso.php?&resolucion=1366>

Figura 0.3. – Pág. 3: Equipo 57, algunos integrantes. 2002, Córdoba. © EFE. [Consulta: 11-10-2014]. Disponible en: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/grupo_equipo_57.html

Figura 0.4 – Pág. 3: Equipo Crónica. Manolo Valdés y Rafael Solbes, 1981. © Francisco Alberola. [Consulta: 11-10-14]. Disponible en: <http://www.equipocronica.com/>

Figura 0.5. – Pág. 4: Jorge Ballester, fundador junto a Joan Cardells de Equipo Realidad, 2011. © Jesús Císcar. [Consulta: 11-10-14]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/21/actualidad/1390342600_394287.html

Figura 1.1. – Pág. 13: *Pulsiones vida-muerte*, políptico completo.

Figura 1.2. – Pág. 15: Pieza nº 2: Perséfone

Figura 1.3. – Pág. 18: Proyección Rostro 01.

Figura 1.4. – Pág. 18: Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral derecho. La proyección de los rayos -y la superposición de los mismos-

provoca que la imagen se transforme conforme nos movemos en torno a ella. Véase Figuras 1.7 y 1.10.

Figura 1.5. – Pág. 19: Proyección Rostro 02.

Figura 1.6. – Pág. 19: Proyección Rostros 01 y 02, superposición de imágenes. Punto de vista lateral izquierdo. *Idem* anterior.

Figura 1.7. – Pág. 20: Vista general de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.

Figuras 1.8. y 1.9. – Pág. 20: Sobre ambos proyectores son colocados los soportes de metacrilato, compuestos por serigrafía a dos tintas + impresión digital Inkjet (cada unidad).

Figura 1.10. – Pág. 21: Vista frontal de la proyección. Dos proyectores de transparencias cuyos focos se superponen.

Figura 1.11. – Pág. 21: Detalle de la proyección.

Figura 1.12. – Pág. 23: Serigrafía + I. digital / 26 x 26 cm.

Figura 1.13. – Pág. 23: Serigrafía + I. digital / 26 x 26 cm.

Figura 1.14. – Pág. 26: *Alétheia y mi Otro* (detalle).

Figura 1.15. – Pág. 27: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera M^a Rocío González Palacios.

Figura 1.16. – Pág. 28: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED.

Figura 1.17. – Pág. 29: *Alétheia y mi Otro* (detalle). Retroiluminación con luz LED. Pieza que completa el díptico, aportación 1.3 de mi compañera M^a Rocío González Palacios.

Figura 1.18. – Pág. 31: Simulación digital 3D en Blender. Construcción de la caja-soporte. Primeros bocetos.

Figura 1.19. – Pág. 31: Planchas policarbonato 30 x 25 x 0.3 cm. serigrafiadas en anverso y reverso.

Figura 1.20. – Pág. 32: *Mi Otro*. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).

Figura 1.21. – Pág. 33: *Mi Otro*. 24 x 22 x 20 cm. Primeras pruebas para el proyecto. Serigrafía 4 tintas sobre 2 planchas de policarbonato. (No incluye retroiluminación).

Figura 1.22. – Pág. 34: *Alétheia y mi Otro*. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

Figura 1.23. – Pág. 35: *Alétheia y mi Otro*. 32 x 26 x 20 cm. Serigrafía 18 tintas sobre 9 planchas de policarbonato + impresión digital. Incluye caja con iluminación LED.

Figura 1.24. – Pág. 38: *Mi Otro* / Aportación 4

Figura 1.25. – Pág. 39: *Mi Otro* - Pieza que completa el díptico, aportación 1.4 de mi compañera M^a Rocío González Palacios.

Figura 1.26. – Pág. 41: Fragmentos de la propuesta completa.

Figura 2.1. – Pág. 53: Vista trasera de Rubenshuis. © Michel Wuyts. [Consulta: 22-10-2014]. Disponible en:

http://www.rubenshuis.be/Museum_Rubenshuis_EN/RubenshuisEN/RubenshuisEN-Museum/Museum-Organisation.html

Figura 2.2. – Pág. 55: Rubens, *Autorretrato con su esposa*, 1609-1610. Óleo, 178 x 136,5 cm.

© Alte Pinakothek, Múnich. [Consulta: 23-10-2014].

Disponible en: <http://www.pinakothek.de/peter-paul-rubens>

Figura 2.3. – Pág. 55: A. van Dyck, *Autorretrato*, 1622-1623. Óleo sobre lienzo, 116,5 x 93,5 cm. © M. Hermitage, San Petersburgo. [Consulta: 23-10-2014].

Disponible en: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_3e.html

Figura 2.4. – Pág. 57: Rubens y Snyders, *Prometeo encadenado*, 1618. Oleo sobre lienzo, 242,6 x 209,5 cm. © M. Philadelphia, Filadelfia. [Consulta: 24-10-2014]. Disponible en: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104468.html?mulR=1916907695>

Figura 2.5. – Pág. 58: Rubens y Snyders, *Filopómenes descubierto*, 1609. Óleo sobre lienzo, 201 x 313,5 cm. © Museo del Prado, Madrid. [Consulta: 24-10-2014]. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/filopomenes-descubierto/>

Figura 2.6. – Pág. 61: Andy Warhol en la Factory. © Billy Name. [Consulta: 25-10-2014].

Disponible en: <http://billyname.net/photo%20gallery.html>

Figura 2.7. – Pág. 62: Billy Name en primer plano con Andy Warhol al fondo, trabajando en *The Silver Factory*. © Stephen Shore. [Consulta: 25-10-2014]. Disponible en: http://www.interviewmagazine.com/culture/factory-workers-warholites-remember-billy-name/#slideshow_207.3

Figura 2.8. – Pág. 62: Marie Menken y Gerard Malanga en *La historia de Gerard Malanga*, 1966.

© G. Malanga. [Consulta: 25-10-2014].

Disponible en: <http://www.gerardmalanga.com/hires/0001.jpg>

Figura 2.9. – Pág. 65: Andy Warhol y Gerard Malanga, proceso de trabajo en *The Silver Factory*. Nueva York, 1965. © David McCabe. [Consulta 25-10-2014]. Disponible en: <http://davidmccabephotography.com/AndyWarhol.html>

Figura 2.10. – Pág. 66: T. Murakami, *727-727*, 2006. Polímero sintético sobre tablero, 299,7 x 449,6 cm. © The Steven A. Cohen Collection. [Consulta: 04-02-2014]. Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/murakami/>

Figura 2.11. – Pág. 67: Asistentes en el trabajo en Takashi Murakami *New York Estudio*. Kaikai Kiki Nueva York, LLC © de las ilustraciones Takashi Murakami / Kaikai Kiki Co. Ltd.

© Steve Pyke. [Consulta 04-feb-2014].

Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/06/hirst-koons-murakami-emin-turk>

Figura 2.12. – Pág. 69: Takashi Murakami, *Kaikai Kiki*, edición nº 5 de 5 (serie), 2005. Óleo, acrílico, resina sintética, (Kaikai): 210 x 105,5 x 66 cm., (Kiki): 212,5 x 102 x 50,5 cm. Colección particular. © Christie's. [Consulta: 25-10-2014].
Disponibile en: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/takashi-murakami-kaikai-kiki-5363061-details.aspx#features-videos>

Figura 2.13. – Pág. 70: Suárez, Ayllón, Elvireta Escobio, Rivera, Saura, Canogar y Viola en el 20 aniversario de la disolución. © M. Rivera. [Consulta: 28-10-2014]. Disponible en: <http://manuelrivera.net/elpaso.php?&resolucion=1366>

Figura 2.14. – Pág. 71: Estudio del Equipo 57 en la calle Ramírez de las Casas Deza. Córdoba, 1958 (AC). Disponible en: AA. VV. (2007): *Equipo 57 (1957-1962)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Madrid, p. 64.

Figura 2.15. – Pág. 72: Carta interna. Sión, 20 de junio de 1962 (AC) comunicando la detención de Agustín Ibarrola por su actividad política. Disponible en: AA. VV. (2007): *Equipo 57 (1957-1962)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Madrid, p. 140.

Figura 2.16. – Pág. 75: ABC, Madrid - 12-11-81. p. 41. "Hoy se abre la exposición del Equipo Crónica en la Biblioteca Nacional". © ABC. [Consulta: 31-10-2014]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/11/12/041.html>

Figura 2.17. – Pág. 76: Rafael Solbes y Manolo Valdés –primer término– trabajando en su taller.
© Francisco Alberola. [Consulta: 11-10-2014].
Disponibile en: <http://www.equipocronica.com/>

Figura 2.18. – Pág. 78: Joan Cardells y Jorge Ballester, imagen tomada por Francisco Alberola en 1972 a partir de la cual realizarán una pintura en 1974, con motivo de la exposición del Equipo Realidad en la Sala Vinçon de Barcelona. © Juan García Rosell. Disponible en: AA. VV. (1993): *Equipo Realidad, catálogo de exposición*. Institut Valencià de'Art Modern, Valencia.

Figura 2.19. – Pág. 84: Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 252 x 55,2 cm. Biblioteca Nacional de Viena. © Klimt Museum. [Consulta: 02-11-2014].
Disponibile en: <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-nuda-veritas-1899.ihtml>

Figura 2.20. – Pág. 85: Manifiesto *Interactividad del espacio plástico*. Equipo 57. Disponible en: AA. VV. (2007): *Equipo 57 (1957-1962)*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Madrid, p. 46.

