



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

RAUSCHENBERG

1985

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

RAUSCHENBERG



Fundación Juan March
Castello, 17. 28006 Madrid

RAUSCHENBERG

RAUSCHENBERG



ROBERT RAUSCHENBERG



RAUSCHENBERG

Fundación Juan March

Febrero-Marzo, 1985

© **Fundación Juan March**, 1985

Fotomecánica: DIA
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I. S. B. N.: 84-7075-309-6 - Depósito Legal: M-1675-1985

Textos: Lawrence Alloway

Créditos fotográficos: Rudolph Burkhardt, Bevan Davies, H. Namuth, Eric Pollitzer,
Robert Rauschenberg, Statens Konstmuseer Swedish, Glenn Steigelman Inc.

Diseño Catálogo: Jordi Teixidor

La Fundación Juan March desea agradecer
la colaboración prestada por

Robert Rauschenberg
Leo Castelli
Michael e Ileana Sonnabend

que han hecho posible esta Exposición.

Asimismo, la Fundación agradece la colaboración del
Moderna Museet, Estocolmo
Sr. y Sra. Morton Neumann, Chicago
David White, Nueva York
Galería Leo Castelli, Nueva York
Galería Sonnabend, Nueva York.

A todos hace llegar la Fundación Juan March
su más sincero reconocimiento.

Madrid, febrero 1985



La evolución de Rauschenberg

LAWRENCE ALLOWAY

Las *pinturas blancas* de Rauschenberg han sido interpretadas de diversas maneras, especialmente por John Cage, que escribió: *Las pinturas blancas eran aeropuertos para las luces, las sombras y las partículas*⁽¹⁾. O, como Rauschenberg apuntó en la litografía de 1968 titulada *Autobiografía: Las pinturas blancas eran composiciones abiertas respondiendo a la actividad dentro de su alcance*. Se acepta generalmente esta lectura ambiental, pero no sucede lo mismo en cuanto a cuáles fueron los sentimientos del artista cuando las hizo: *Son grandes lienzos blancos (blancos como un dios) organizados y seleccionados con la experiencia del tiempo y presentados con la inocencia de una virgen. Tratados con el suspense, la emoción y el cuerpo de un silencio orgánico, la restricción y libertad de la ausencia, la plenitud plástica de la nada, el punto con un círculo que comienza y acaba. Son una respuesta natural a las presiones actuales de la incredulidad y un promotor del optimismo institucional. No tiene importancia alguna el que yo las haga. El hoy es su creador*⁽²⁾. El nivel simbólico aparece en otras obras anteriores tales como *Eden* y *Trinity*, hacia 1949, con sus desfiles de formas semejantes a flores, pero el punto central es su desautorización de la importancia personal de la autoría, que anticipa su idea posterior de colaboración aplicada tanto a personas como a materiales.

Viene a continuación una serie de *pinturas negras*, 1952, densa y píceas, cuyas superficies arrugadas descansan sobre un lecho de papel prensa. Le siguen las *pinturas rojas* de 1953, también con pieles grasas, arrugadas. Estos turbulentos monocromos, con materiales de collages enterrados debajo de la pintura, desembocaron en 1953-54 en el despliegue de un animado material de collage como parte de la corteza superior. Posiblemente preparado con cajas construídas en 1951-52. Las superficies de Rauschenberg se caracterizaban entonces por un montón de partículas discretas. Su utilización del collage comienza aquí.

La visita de Rauschenberg a Florencia en 1953 ha sido recordada principalmente en relación con un incidente que siguió a una exposición en la que se mostraron algunas de sus obras: dolido por un consejo hostil de la crítica, arrojó las obras expuestas al río Arno. En otra visita que realizó con posterioridad a Europa en 1961, Rauschenberg añadió algo. Dijo a André Parinaud: *Una de las grandes pinturas que dejó huella en mí es la Anunciación de Leonardo que se encuentra en Florencia. En este cuadro, el árbol, la roca, la Virgen, tienen la misma importancia. No hay gradación*⁽³⁾. Y añadió: *La Anunciación de Leonardo fue la que me produjo el choque que me llevó a pintar como lo hago*⁽⁴⁾. Tengo la impresión de que Rauschenberg está pensando en la *Adoración de los Magos* y no en la *Anunciación*. Ambas pinturas se encuentran en los Uffizi: la primera es compleja y activa y la Virgen, aunque situada en la parte central, comparte el espacio de la pintura con multitud de figuras y objetos, incluidos un árbol, rocas, arquitectura, caballeros, mientras que la más temprana *Anunciación* es una pintura más tradicional. La complejidad interna de la *Adoración* parece una analogía sobre lo intrincado de las pinturas-combinación de 1955 y años posteriores. Hay aquí, pues, una señal del característico apetito de Rauschenberg por las cosas del mundo, mostradas de manera que mantengan su profusión.

OBJETOS

Cage hizo la observación acerca de las pinturas-combinación: *Son una situación que implica multiplicidad*⁽⁵⁾. Escribió esto en 1961 y dos años más tarde Alan Solomon recogió el término, admirando las imágenes de Rauschenberg precisamente por su *multiplicidad*⁽⁶⁾. La multiplicidad es el resultado de introducir en la zona de arte todo tipo de objetos e imágenes originados fuera del cuadro por otras personas, pensando en objetivos que nada tienen que ver con su uso por el artista. Este maneja objetos que tienen literalmente el mismo tamaño que la vida y están auto-coloreados, *de color natural*. Los cambios que introduce Rauschenberg consisten en la contexturación del material citado, si bien en realidad no cambian mucho las cosas individuales. Tanto en su pintura-combinación como en sus posteriores serigrafías, trabaja generalmente con formas completas, dislocadas y tal vez troceadas, pero intactas.

Desde 1955, el arte de Rauschenberg propone una estética de la heterogeneidad en la que partes divergentes retienen evidencias claras de sus orígenes dispersos. Una asunción básica de la estética tradicional, no cuestionada jamás por pintores de contorno duro ni por escultores mínimos, contemporáneos de Rauschenberg, con sus formas unitarias y sus campos de color inconsútiles, es la de que la homogeneidad es esencial al arte. Una pintura-combinación de Rauschenberg es, y lo parece, un *rendez-vous* de objetos de origen diverso.

Una estética heterogénea tiene que ser lo suficientemente flexible como para permitir todo tipo de objetos e imágenes importados, así como una formalidad que es más suelta que rígida. O, más bien, su rigidez tiene que ser de una especie que no excluya nada de cuanto el artista lleva al nexo de su obra. Indudablemente existen unidades: si comparamos *Collection* (1953-54), *Charlene* (1954) y *Rebus* (1955), está claro que Rauschenberg utiliza un sistema de rejilla pictóricamente firme que corre de norte a sur y de este a oeste. Los objetos e imágenes pequeños son situados dentro de este esquema. Cada obra está en varios paneles, y uno de los motivos es la preservación de una fácil escala humana: la altura del cuerpo y la extensión de los brazos. Los paneles de *Collection*, con su ligera zona superior, centro incrustado, y ostentación inferior de franjas, son un evento reminiscente de *Bed* (1955), una obra hecha literalmente a escala humana. En *Charlene*, esta materialidad de pinturas negras y rojas está combinada con materiales culturales denotativos que incluyen tiras de *comics* y reproducciones de viejos maestros, todo ello unificado mediante una tautología insistente.

Tuve que hacer una superficie que invitaba a un constante cambio de punto de mira y un examen detallado. El escuchar acaece en el tiempo; también el mirar tiene que suceder en el tiempo⁽⁷⁾. Esta es la explicación de Rauschenberg a Gene Swenson sobre el problema de casar la configuración visual de una pintura-combinación con el sonido de radios incorporadas. Sin embargo, su observación tiene una aplicación más general. Por lo general, las pinturas-combinación nos llevan a un gran número de incidentes visuales, de ordinario claros, con frecuencia pequeños. La única manera de no meterse en trozos de lectura del material pegado es retroceder. Por una parte, los actos de lectura y de comprensión, así como los cambios en el punto de mira, implican al espectador en la percepción temporal. (Por otro lado, la pintura abstracta contemporánea ha alcanzado un clímax de espacialidad lessingiana y de singularidad de efecto).

Es significativa la actitud de Rauschenberg respecto al proceso de creación de una obra de arte. Dijo a Calvin Tomkins: *Me gustaría pensar que el artista pudiera utilizar precisamente otro tipo de material en la pintura, trabajando en colaboración con todos los materiales restantes*. Y concretó, diciendo: *Pero, por supuesto, sé que esto no es posible en la realidad. Sé que el artista no puede evitar el ejercicio de control hasta un cierto grado y que toma todas las decisiones definitivamente*⁽⁸⁾. Esta actitud, un deseo de descontrol parcial, es mantenida por el uso, por Rauschenberg, de lo que debió de parecer originariamente casi objetos inasimilables, tales como una cabra de Angora o un águila disecada. Estos objetos eran no sólo estridentes, si se les comparaba con la monotonía y composición sistemática de la pintura abstracta contemporánea, sino que resultaban abruptos comparados con los precedentes reunidos. Las esculturas de babuínos y de cabras realizadas por Picasso, por ejemplo, aunque construidas con piezas diferentes, terminaban por ser moldeadas en bronce, unificadas materialmente, y tenían un claro humor, por no decir amplio. Las criaturas de Rauschenberg no se elaboran de esta manera.

Recordemos estadios anteriores de *Monogram* (1955-59): la solitaria cabra de Angora con un neumático de automóvil a su alrededor. La primera versión tiene la cabra, no el neumático, de perfil sobre una tarima frente a una pintura collage, su cabeza extendida más allá del borde de la pintura. A continuación, la cabra adquirió el neumático y estaba vuelta para mirar hacia afuera desde un panel de collage alto, estrecho. Rauschenberg llegó al formato final colocando la cabra sobre un fondo de collage ocupando su propio *pasto*, según la propia definición de Rauschenberg. Así pues, parece que Rauschenberg somete al objeto a una serie audaz de decisiones, pero, al mismo tiempo, es evidente que desea presentar a la cabra de forma que conserve su integridad como objeto completo. Este es el aspecto de colaboración *humilde*, y es esencial. La heterogeneidad va unida a una aceptación modesta de las cosas.

Alan Solomon señaló que *los objetos reunidos por Rauschenberg en sus primeras combinaciones (1953-55) tienden a ser algo nostálgico. Hacen referencia retrospectiva a la vida del hogar y no al entorno metropolitano en el que él trabaja... las reproducciones en color de Charlene se pueden encontrar en la pared de la sala de Port Arthur; los remiendos de tela utilizados para el collage recuerdan la cocina y el desván campestre, tejidos que se pueden usar para ropas o cortinas de casa, muñecas, encajes, serigrafías*⁽⁹⁾. Si Solomon está en lo cierto, podemos relacionar el ensanchamiento sensorial de las pinturas-combinación, ricas en incidentes texturales, con un aspecto de la vida del artista. Existe otra clave similar en el recuerdo de la hermana de Rauschenberg, según la cual *cuando éste tenía ocho años de edad, los siguientes animales fueron sus mascotas, todos al mismo tiempo: un sapo cornudo, una cabra, un gallo, alguna carpa dorada y dos perros de caza que tenían una familia de nueve cachorros*⁽¹⁰⁾. Recordemos los gallos de la parte superior de *Satellite* (1955) y *Odalisque* (1955-58), el pájaro de *Untitled* (1955), así como la cabra de Angora y el águila (*Canyon*), ambos de 1959. Cuando se vieron las obras por primera vez, los objetos intrusos parecían agresivos, y lo eran, ciertamente, en contraste con la estética del *high art* del expresionismo abstracto, cuyo potencial opresivo vio pronto Rauschenberg. El que las criaturas disecadas puedan hacer referencia simultáneamente a su propia vida sería, sin duda, compatible, referidos, así, a la infancia, en lugar de a la pureza de un arte exaltado. Loplop, personaje de Max Ernst, era un pájaro; figura en su obra, y el artista lo ha atribuido a su infancia. La conexión con el pasado sostenida en relación con Rauschenberg no es de tipo freudiano, sino una referencia consciente que no compromete la objetividad de los materiales utilizados en los combinados. Es una de las cosas que acontecen; no una configuración secreta, o catastrófica o patética, de la vida posterior. *Objet poetique*, de Miró (1936), incluye un loro disecado, pero lo que sacamos de Miró es una mezcla de fragmentos luminosos irreconciliados⁽¹¹⁾. No sucede esto con Rauschenberg, cuyos fragmentos divergentes están reconciliados de manera unánime, a pesar de toda su heterogeneidad, por la pátina de la pintura y el uso. Un único envoltorio textural los abraza. Rauschenberg logra la unidad no

mediante los esquemas de la década de los años sesenta (estructura deductiva, imaginaria serial), sino a través del flujo pictórico. Tal vez sea éste uno de los motivos por los que él se considera fundamentalmente pintor, hecho que subrayó recientemente en una conversación.

Rauschenberg ha tenido alguna dificultad para hacer frente a lecturas reductivas, causales, de su obra. En 1963 formuló el término *orden causal* para caracterizar la conexión imparable de imágenes y objetos. Ofrece un ejemplo extraído característicamente de la ciudad: *Con una escala de sonido y trueque de insistencias, movilizar la palabra y sobrepasar nuestra cultura mediante una combinación de derecho y motivación local que produce un orden causal extremadamente complejo, que no se puede describir como accidental*⁽¹²⁾. Es una advertencia para que no esperemos que un objeto dado en una pintura-combinación pueda ser explicado con las partes restantes. Es improbable que cada programa individual sea sostenido por todos los fragmentos locales.

IMAGENES

Rauschenberg acuñó el término *pintura-combinación* (el subrayado es mío) para su obra. Y escribió: *Un par de calcetines no es menos apropiado para hacer una pintura que la madera, los clavos, el aguarrás, el aceite y la tela*⁽¹³⁾. Subrayó la materialidad constitutiva de la pintura y, por supuesto, por este camino podemos llegar a definir la pintura como materia. Una vez utilizada la pintura por un artista, su saber hacer es evidente y mueve la historia del arte. Un par de calcetines, sin embargo, no posee las mismas asociaciones culturales. Lo que sí tiene realmente es un uso humano, familiar, y el arte de Rauschenberg es un inventario de rasgos humanos. Además, están las características básicas de las propias obras. Hay piezas tales como *Summer Rental* (1960), que son pinturas en el sentido que cualquiera da al término, pero ¿qué decir acerca de aquéllas en las que se utilizan añadidos y accesorios? Por más voluminosos que estos objetos puedan resultar, actúan no como algo que interrumpe la continuidad de un plano que prevalece en alguna parte de la obra. De ordinario se les define con referencia a una superficie volátil, pero persistente.

Bed (1955), es un objeto, pero un objeto que es una pintura en toda la extensión de la palabra: no sólo están el edredón, las sábanas y la almohada unidos al tensor, sino que el pigmento es utilizado de manera pictórica. En la mitad superior, la ropa está pintada con prodigalidad, con grumos, acanalados y fuertes brochazos direccionales; en la mitad inferior, el edredón estampado, aparte de uno o dos manchones, tiene color propio. Sin embargo, no hay discordancia entre las dos mitades, y el efecto es ciertamente el de una pintura, comparado, digamos, con la plasticidad de la obra de Claes Oldenburg, que es irreductiblemente

escultural. Hay un elemento de ilusionismo en la obra de Rauschenberg: la pintura parece una cama y la cama parece una pintura. Su frontalidad es como una puerta pintada por William Harnett: la almohada está hundida (más originalmente que ahora), y las sábanas están vueltas, sugiriendo una partida reciente.

En 1957, dos pinturas casi idénticas realizadas por Rauschenberg, *Factum I* y *Factum II*, sugerían que el estilo de pincelada era tan repetible como fotografías recortadas y pegadas. En cuatro pinturas de 1960, la serie *Summer Rental*, propone algo diferente que es de nuevo escéptico respecto del expresionismo abstracto. En cada pintura utiliza el mismo color en cantidades aproximadas y los mismos elementos de collage. Ver una de las pinturas es ver una pintura pincelada con fluidez, libremente, en la manera gestual de la segunda generación de expresionistas abstractos. Ver dos o más es ver que la fluidez es el producto de un procedimiento sistemático. Cada pintura tiene una pequeña ensalada de letras revueltas, así como una *A* mayúscula en algún punto y en un ángulo u otro. Las pinturas, como grupo, constituyen una refutación de un cliché de estética vigente, el de que el arte revela un orden inevitable en el que no se puede cambiar parte alguna. La unicidad de una obra de arte se equipara con la estaticidad. En alguna de las pinturas-combinación de los años cincuenta, la significación es, frecuentemente, más la propiedad de los materiales pegados que de los pasajes pintados, pero aquí una técnica de pintura recta es el vehículo del argumento contra la inevitabilidad.

En *Collection* (1953-54), una obra a la que Rauschenberg no puso título hasta 1976, el título es idóneo, ya que se refiere a reproducciones de pinturas (dos Van Gogh, una miniatura persa, una composición alegórica) y a un rico cúmulo de collage.

La materia impresa incluye *Moon Mullins*, *Mickey Finn*, *Jimmy* y otros cómics casi desvanecidos (aunque asoman algunos detalles, tales como los globitos de texto: *Apuesto a que puedes nadar como un pez. Bueno, mejor. Puedo nadar de espalda*), un anuncio de Macy's, entrevistas con gente en vacaciones (*Podría haber ido a cualquier otra parte, pero he venido a Jones Beach porque tiene todo lo que necesito para mis vacaciones*), y un artículo periodístico (*Ventana televisiva de la audiencia sobre la violencia en los muelles*).

Solomon señala: *Después de 1955 las imágenes se hacen más impersonales y generalizadas... y reflejan por completo el entorno urbano. Rebus parece un punto crucial*⁽¹⁴⁾. Esta obra incluye posters políticos y fotografías de deportes, así como graffiti y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli (el primer motivo de Venus, que aparece con frecuencia en la obra de Rauschenberg). La pintura contrasta vivamente con un ecuador de muestras de color cuyas formas regulares contrastan irónicamente con las líneas exhuberantes de la pintura fresca. El interés de Rauschenberg por el uso potencial de la imagería producida de forma masiva, está claro en *Rebus*, así como en *Gloria*, del año siguiente, en la que un titular periodístico: *Gloria se casa por tercera vez*, acompaña a cuatro fotografías idénticas de Gloria Vanderbilt partiendo la tarta.

Cage observaba: *No hay más sujeto en una combinación que el que existe en una página tomada de un periódico. Todo lo que hay allí es un sujeto*⁽¹⁵⁾. Si se ven las pinturas-combinación en términos de simultaneidad no jerárquica, su asociación es fundamentalmente urbana. La amalgama sensorial de las combinaciones anteriores, aunque puede contener acentos nostálgicos, es también urbana en su densidad textual y profusión de fragmentos. Las pinturas negras y rojas se hicieron en Nueva York, en un estudio de Fulton Street; en 1955, Rauschenberg se traslada a Pearl Street, donde desarrolló las pinturas-combinación. Se evoca la ciudad no en términos de triunfos tecnológicos y geometría de la mecanización, sino fácticamente, como un lugar multitudinario, sucio. Como Rauschenberg escribió más tarde: *Nueva York es un laberinto de experiencias desorganizadas poblado por lo inesperado. El cambio es inevitable*⁽¹⁶⁾.

Leo Steinberg ha reconocido a Rauschenberg como el inventor del *plano de pintura de superficie de trabajo o de prensa plana*⁽¹⁷⁾. Steinberg alega que, mientras los pintores anteriores supusieron la correspondencia entre nuestra experiencia general del espacio del mundo y el espacio del arte, Rauschenberg improvisó, con brillantez, sobre lienzo, papel, o en tres dimensiones, y Max Kozloff ha señalado que esta *orientación de imágenes es tal que se deja de saber qué es arriba o abajo*⁽¹⁸⁾. Steinberg estaba influido también, probablemente, por el hecho de que el pasto horizontal de la cabra de Angora en *Monogram* era originalmente vertical. Sin embargo, el plano, aunque caracteriza algunos grupos de material citado o transferido, no tiene en cuenta la sensibilidad de Rauschenberg respecto a la escala y posición humanas. Tiene un sentido muy desarrollado del cuerpo en el espacio y de los objetos de uso humano. La puerta de armario en *Interview* (1955), la pared simulada de *Interior* (1956), y la silla unida a una pintura en *Pilgrim* (1960), son sólo los ejemplos más obvios de su ergonometría lírica. Ponen de manifiesto, también, en su calibración perpetuamente ingeniosa, la manera en que las pinturas-combinación unen pared y suelo. *First Landing Jump* (1961), por ejemplo, incluye un neumático colocado para resistir el impacto sobre la pintura que cuelga de él como un neumático en un desembarcadero.

Hay una amplificación constante de la función de los objetos en las pinturas-combinación, pero la pintura conserva una función importante. En *Canyon* (1959), por ejemplo, una almohada atada pendiente del fondo de la pintura sobresale proyectándose hacia la habitación. Un águila disecada está posada en la parte inferior del cuadro, pero sus alas extendidas se mantienen dentro de los límites del lienzo. El águila sobre la almohada colgante tiene el efecto de alzar los elementos pintados y de collage colocados en la parte superior. Es decir, que el águila, con toda su rara tridimensionalidad, funciona pictóricamente. Tres imágenes que implican ascenso sugieren que fue ésta la intención de Rauschenberg: una fotografía del firmamento nocturno, una reproducción de un niño con el brazo levantado, y la imagen del firmamento azul tomada desde un punto focal situado en la parte inferior de la Estatua de la Libertad. Este tipo de lógica, por continuidad, recorre todas las pinturas-combinación. Las imágenes, en general, no tienen como fin una proposición determinada, aunque *Trophy I*

(para Merce Cunningham) (1959) es una excepción: generalmente hay cadenas en relación que siguen el descubrimiento de un objeto, tales como la cabra de Angora, o el *rendez-vous* de distintas piezas. En definitiva, no es una situación en la que vaya cualquier cosa, pero tampoco está proyectada previamente. A la hora de discutir una obra de Rauschenberg, el *quién* tiene que ser retrospectivo.

Durante los primeros años sesenta hay una redistribución del énfasis. La pintura-combinación, como forma impactada de pintura y de objetos tridimensionales, parecía estar agotándose. En 1961 hizo dos esculturas (desarrollando un tema de envergadura: *Pail for Ganymede* (1959), en una de las cuales, *Empire II* (1961), un objeto generalmente distante, presumiblemente pequeño, un tubo de escape de humo, llega a imponerse enormemente respecto a una muñeca. Gene Swenson visitó el estudio de Rauschenberg para hacer un artículo en 1962 y relata que el artista había comenzado a trabajar en la parte de la puerta de coche de lo que terminó siendo *Oracle*, una escultura en cinco partes completada en 1965. Rauschenberg hizo también su primera litografía y comenzó sus serigrafías en 1962. Así, alterna entre la forma plenamente tridimensional y las imágenes enteramente planas. Rauschenberg confesaba en *Autobiography* que *se lanzó a la serigrafía para escapar de la familiaridad con objetos y collages*. Y Swenson informaba: *Rauschenberg decía de Crocus que comenzó con Ace*⁽¹⁹⁾.

Ace (1962), es la más amplia de una serie de pinturas horizontales, en paneles múltiples, que incluye *Wager* (1957-59) y *Allegory* (1959-60). *Crocus* (1962) forma parte del primer grupo de pinturas serigrafadas. Así, aunque *Ace* es principalmente una pintura de brocha, una elocuente extensión de expresionismo abstracto gestual en la medida en que concierne a la acción, puede ser puesta en relación con las imágenes de *Crocus*, reproducidas de manera mecánica, a causa de su comparativa ligereza manual. Ciertamente se da la pincelada libre con la que Rauschenberg une y curva las imágenes separadas en *Crocus*, en este caso *Venus y Niño*, de Velázquez, un camión del ejército, mosquitos y un balón de fútbol. Se da también el hecho de que puede imprimir las fotografías con acento distinto regulando la cantidad de tinta aplicada a la serigrafía. Por este medio, Rauschenberg logra una imagen entregada de manera inmediata, hecha con rapidez, como un entero, plena como el objeto de un collage, pero susceptible de los matices de la presión pictórica. Las pinturas-combinación acomodaban el mundo de los objetos a la pintura, y de la serigrafía se puede decir que lleva una técnica, propia de imprenta, al medio de la pintura. Esta interacción de una imagen legible y una pintura evidente produce la *imagen velada* que Bitite Vinklers señaló como característica de los dibujos de calco para el *Infierno de Dante* (1959-60)⁽²⁰⁾.

Velázquez y el camión se repiten, apilados de manera similar, en la parte central derecha de *Barge* (1962-63), un inventario de serigrafías de 32 pies de largo. A pesar de las dimensiones de la pintura, las imágenes no se repiten. Rauschenberg se diferencia en esto

de Andy Warhol, quien, en sus serigrafías, insiste en la reiteración de la misma imagen. Rauschenberg utiliza sus bastidores repetidamente, llevando imágenes de lienzo en lienzo, cambiando el contexto, pero rara vez duplica una imagen internamente. La técnica combina el impacto verístico de la fotografía en blanco y negro y una ondulación e interacción totales de cantos acentuados, similar a los que se encuentran en *Ace*. La imaginería de *Barge* es un racimo de sujetos urbanos e industriales en su mayor parte: solares en construcción, campos de deportes, piscinas (nadadores en competición), reflector, intercambio de hojas de trébol, radar, misil de la marina, línea del horizonte de la ciudad, pájaros (enjaulados). En cierta manera, tiene alguna semejanza con el panorama del mundo de Howard Hawks, un lugar de destreza, competición, y la interacción hombre-máquina. La *Venus* de Velázquez es la única imagen femenina y del pasado. En las serigrafías se utilizan pinturas de Venus y Cupido: una, pintada por Velázquez, y la otra por Rubens. Y ambas presentan a Venus atendida por Cupido que porta un espejo. No encajaría en la mentalidad de Rauschenberg el considerar los espejos como símbolos de vanidad. Otra figura femenina aparece de cuando en cuando: la Estatua de la Libertad. Por consiguiente, hay una dosis de femineidad, de pasado y de arte; y en tal caso, se podrían tomar estas imágenes de Venus como una autorreferencia irónica a Rauschenberg mismo como artista.

Las fuentes originarias de las imágenes serigrafiadas son, como en el caso de los dibujos para Dante, materiales presentes en los quioscos de periódicos, tales como *National Geographic*, *Life*, *Esquire*, *Boxing and Wrestling*, y periódicos. Sin embargo, el serigrafiado ofrece la posibilidad de alargar las imágenes de una manera que la técnica frottage del dibujo no permite. La calidad fotográfica sensual (obtenida mediante el uso de reproducciones) adquiere una sorprendente inmaterialidad al separar la dilación de la microestructura de los puntos. De ahí que las imágenes sean legibles de manera convincente, pero materialmente tenues, combinación irónica que Rauschenberg utiliza, con mayor amplitud, en su serie posterior, *Hoarfrost*. La cuestión no está en la carencia de sustancia en los medios de comunicación, sino en los límites de todo canal de información. Por cierto, la primera muestra de interés de Rauschenberg en la impresión directa de imágenes puede datarse en 1949-50, cuando hizo una serie de pinturas utilizando una lámpara de cuarzo y ferroprusiatos azul para reproducir siluetas de desnudos a tamaño natural. (La reproducción de uno de ellos es utilizada en *Odalisque*, entre el material de collage).

TECNOLOGIA

Las pinturas serigrafiadas como grupo tienen una especie de contemporaneidad insistente que nada tiene que ver con las pinturas-combinación *nostálgicas* o *centro (comercial) de la ciudad*. Tomadas en conjunto, constituyen una antología de la imaginería de la ciudad. El entorno hecho por el hombre se presenta mediante detalles arquitectónicos, cuadros de mando de avión, surtidores de agua, paracaídas, helicópteros, naves espaciales, pla-

cas apiladas: esto reaparece como aeropuertos a través de América. Tomkins ha descrito a Rauschenberg trabajando en alguna de estas pinturas, incluida una con *un poste indicador que marca la intersección de las calles Nassau y Pine*. Menciona los diversos bastidores disponibles y cuenta que el artista *se sirve de la imagen del diagrama del reloj precisamente en medio de la imagen de la Capilla Sixtina*⁽²¹⁾. Presumiblemente se trata de la pintura que llevó más tarde el título *Estate* (1963), una de las realizadas después de que Rauschenberg se pasara al color. La colocación de un reloj moderno en el *Juicio Final*, de Miguel Angel, no es la versión rauschenbergiana del bigote que Duchamp pintó a Mona Lisa. Es la colisión exhuberante de la capilla ceremonial y del diseño funcional, del artista y del ingeniero.

El tema de la prototecnología no es accidental. De hecho, apunta a lo que constituye, quizás, la discusión fundamental de nuestro tiempo: la naturaleza de la tecnología. Rauschenberg ha manifestado su posición: *Está en auge un tipo de herejía que afirma que el progreso tecnológico es un monstruo, que el robot es la encarnación del mal. Nos avergonzamos de la tecnología; algunos le vuelven la espalda huyendo del presente tecnológico*⁽²²⁾. Es un error común el pensar que la oposición política y moral al complejo industria-milicia, trae consigo la vuelta a una forma simple de la vida. Los problemas de la ecología y del hambre no tienen solución mediante su simplificación, sino a través del uso más amplio de los sistemas de la tecnología. Rauschenberg ve al artista como un modelo de las formas necesarias de *participación con los técnicos*⁽²³⁾.

Las pinturas serigrafiadas de 1962-64 no son la única expresión de la preocupación de Rauschenberg por la tecnología. Dos años más tarde, en 1966, tomó parte en la fundación de Experiments in Art and Technology (E. A. T.), organización que tenía por finalidad orientar a los artistas en un mundo de recursos técnicos complejos. El optimismo tecnológico de las pinturas serigrafiadas aparece de nuevo en la serie *Stoned Moon* de litografías, fruto de su espera del alunizaje del Apolo II en 1969. Las fotografías y diagramas de Rauschenberg impresas en calzos luminosos están relacionadas de manera íntima con los acontecimientos que tienen lugar en el Centro Espacial Kennedy, incluidos motivos de Florida tales como naranjas y flamencos (en la jerga de las comunicaciones, *cohetes* es *pájaro*). *Stoned moon* celebra la interacción del hombre y la máquina. La ergonomía que comprometió a Rauschenberg en sus pinturas-combinación, el emparejamiento de objetos y mobiliario con nosotros, es testimoniada aquí en su intento más elaborado y sostenido. Respondió haciendo el primer arte público persuasivo de los albores de la Era Espacial. El Centro de Control de Lanzamiento llevó a Rauschenberg a la siguiente reflexión: *Control de lanzamiento consciente de dos ideologías, el hombre y la tecnología, control y contra-control sensible y responsable*⁽²⁴⁾.

Posteriormente, en 1969, Rauschenberg produjo una serie de collages para impresiones serigrafiadas, *Currents*, que trataba no del triunfo de la industria, sino de su fracaso. Parte de la imaginaria-imágenes de deportes, escenas de calle, interacción hombre-equipamiento,

puede haber aparecido ya en obras anteriores, pero su tono es diferente. Los collages están hechos con trozos de periódicos rasgados o plegados. En palabras del artista, *la situación del mundo no me permitía la elección del sujeto o color y método de composición*⁽²⁵⁾. Títulos y encabezamientos típicos son *Vertidos sin depurar lanzados al río, Cómo se forman los socavones, Nuevos asesinatos rituales, Alarde árabe, Bombardeamos el jet, Bronca de los Panthers ante los Tribunales*. El tema es el medio urbano mecanizado en sus puntos de colapso, son «control y contra-control responsable». Y para decirlo otra vez con palabras de Rauschenberg, *el compartir la tecnología de la información y el arte mediante el trabajo conjunto podría ser la manera de despertar la conciencia de las personas para evitar un desastre crucial*⁽²⁶⁾.

Parece claro que las esperanzas que Rauschenberg tiene puestas en la tecnología están relacionadas con sus experiencias en el rendimiento: en ambos casos el artista está comprometido en colaborar con bailarines o con ingenieros. *Autobiography* está lleno de ocasiones de colaboración. Rauschenberg señaló que *el trabajo en comunidad disminuye el peligro de que el ego egoísta viaje a la estilización y funcione como antídoto del orgullo corrosivo*⁽²⁷⁾. Existe también el desafío de la toma de decisión instantánea trabajando de manera refleja en consonancia con situaciones cambiantes. Refiriéndose a sus actuaciones con la Merce Cunningham Dance Company, en 1964, escribió: *Algunos decorados se tenían que hacer con un ambiente determinado. La iluminación se hizo de manera espontánea, debido a la estética y a los aspectos prácticos (Autobiography)*. Finalmente, se ofrece una nueva cita para indicar las satisfacciones de la improvisación pública: *El teatro sigue siendo una de las formas de arte más puras y exigentes. No existe separación entre vida y obra. Lo individual es el medio*⁽²⁸⁾. No es éste lugar para discutir sus actuaciones, pero recuerdo secuencias sobresalientes: en una de ellas (*Map Room II*, 1965), Steve Paxton rodó por el escenario dentro de un gran neumático para ir a parar a un jergón de muelles que resultó estar conectado a un aparato de sonido. Pero Rauschenberg también utiliza la tecnología en la fabricación de grandes esculturas. En *Oracle* (1965), los residuos urbanos –una puerta de coche, bañera, conductos de ventilación, marcos de ventana– contienen radios alternativamente exploradores, y hay tres extensiones desde las pinturas serigrafiadas a las formas mecanizadas. En la primera, *Revolver* (1967), la imaginería de serigrafía en color impresa sobre discos de plexiglás, da vueltas, alcanzando, en tiempo real, los efectos de flujo y fusión que caracterizan su imaginería superpuesta de cualquier manera. La siguiente es *Soundings* (1968), en la que las luces entrelazadas por el sonido ambiental enfocan un relieve acodado de imágenes de silla impreso sobre plexiglás. Finalmente, está *Carnal Clocks* (1969), un grupo de cajas con un conmutador-temporizador que emite destellos de luz para revelar detalles eróticos de la anatomía. Tomados en su conjunto, representan un programa para relacionar el arte visual con el movimiento, con la implicación del espectador, con la lectura interrumpida en el tiempo.

ESTRUCTURAS

Los periódicos de *Currents*, comparados con el entrelazado complejo y la sutileza tonal de los dibujos de Rauschenberg, son crudos y directos. Los materiales citados son comparativamente inmediatos en los collages (aunque en las serigrafías hechas con los mismos se han introducido diversas modificaciones, tales como el dibujo moiré y el color). En conjunto, la obra tardía de Rauschenberg tiende hacia este tipo de estilo directo, reduciendo la complejidad interna de su obra anterior. Los cartones de los primeros años de la década de los setenta, sin embargo, ponen de manifiesto toda su habitual sensibilidad respecto a las imágenes materiales. Trabaja mediante una serie de decisiones rápidas basadas en el estado evolutivo de los materiales que tiene a mano. El cartón, por lo general, después de haber servido de recipiente, es desplegado, aplastado, rasgado y perforado, como nueva muestra del apego de Rauschenberg al ciclo de *cambio del uso de los objetos*. Estas obras no llevan imágenes, ni tampoco la serie *Jammer* (1975-76). Uno de los lazos entre las pinturas-combinación y su obra posterior es la actitud de Rauschenberg frente a los materiales, a los que continúa considerando colaboradores. *El hacer una obra es un diálogo impredecible con la materia, con la técnica y con el artista; diálogo preferentemente mudo. Los materiales tienen un cúmulo de posibilidades dentro de sí*⁽²⁹⁾. Las arrugas y la pastosidad del cartón viejo, las transparencias de una tela nueva tenue, la respuesta de unas cortinas ligeras a la gravedad, o el ángulo en que un poste puede resistir la gravedad, todo ello está caracterizado con maestría en la nueva obra.

Los *Jammers* son construcciones que ponen en marcha delicadas tensiones entre un tejido prendido y unos postes inclinados. Son frontales, pero tenues; reales, pero pálidos. Los pliegues suaves y los márgenes naturales combinan con una rectangularidad persistente, ondean al desplazar el aire alguien que pasa. Ciertamente, Rauschenberg ha utilizado tejidos con anterioridad, en *Charlene y Red Interior* (1954), por ejemplo; pero en las obras anteriores los tejidos estaban generalmente fijos en un punto; en la mayoría de estas nuevas obras, penden sueltos. *Pilot* (1975) es característico: un poste, cogido en la parte superior por un cordón inclinado hacia adelante, sostiene un trozo azul pálido de tejido ligero colgando en ángulos rectos con trozos de tejido amarillo y blanco. Es la tecnología del tendedero utilizada con la concentración de la *japonaiserie*. Describamos una hazaña de equilibrio: Un poste inclinado, un vaso de agua en la parte superior, y unos flecos de telas rojas cerca del pavimento unidos con un alambre ondulado (*Frigate*, 1975).

En 1974-75, Rauschenberg combina sus elocuentes imágenes con tejidos plegables, transparentes. Y escribe: *La serie Hoarfrost está hecha con seda, algodón, estopilla, presentando las imágenes ambiguamente en congelación, en foco o fuera de la vista*⁽³⁰⁾. Al final de esta frase escribió, pero borró, *con la ingravidez de la luz*. La última expresión es adecuada aunque de gran especificidad; esas imágenes evanescentes difícilmente están ahí. Vistas contra los objetos y el espacio, descompuestas por el viento más leve, son tan ilusorias

como diminutas agujas de hielo sobre superficies heladas. La transparencia que Rauschenberg consiguió con el plexiglás en *Revolver* se presenta aquí con un lirismo que hace la obra, aun sin tocarla, tan natural como un chal, una bufanda o una cortina. A lo largo de su obra, Rauschenberg ha mostrado un camino con palabras, desde sus títulos declarativos hasta aquellos evocativos, y el nombre de la serie (*Hoarfrost*) es de una precisión insuperable. Lo mismo sucede con las obras en las que rebajó las imágenes y se concentró en las propiedades del tejido, la serie *Jammer*. Este término no está registrado en el Random House Unabridged Dictionary, pero sus asociaciones son ricas: empujar, improvisar, como en el jazz; poner un buque velero cara al viento... Las alusiones marítimas están presentes. A *Jammers* concretos se les da los nombres de *Sea Dog, Gear, Frigate, Pilot Reef*; y ciertamente, en el sentido de la improvisación, Rauschenberg es uno de los que *empujan*.

Rauschenberg se desarrolló como artista en un tiempo en que la restricción era para muchos artistas la única manera de trabajar. Dibujo, modelado, contraste textual... todos estos procedimientos de representación eran rechazados. A su sutileza y destreza se debe el que se opusiera, y no se opusiera, a estas rigideces. No se suponía que dibujaría porque la mano introducía espacios ficticios. Rauschenberg evitó el dibujo como línea, pero encontró caminos para depositar imágenes directamente en su obra, mediante el collage, el frottage, el serigrafado. *Insistiendo en que el objeto material guarda su identidad (Autobiography)*, logró su propia versión de lo concreto. Rauschenberg, en su primera entrevista con Parinaud, observó: *En un tiempo, la perspectiva era considerada como algo real. Ahora sabemos que es una ilusión. De la misma manera, estas combinaciones (de objetos) son ahora realidades*⁽³¹⁾.

Partiendo de su sentido de la realidad (los objetos usados) y la ilusión (el poder de representación de los objetos), Rauschenberg ha constituido un arte genuinamente polifónico. De manera similar, la materialidad de los objetos discretos es subsumida por la fusión pictórica de la totalidad de la obra de arte. En la formulación original de arte mínimo, Richard Wollheim incluía *determinadas combinaciones hechas por Rauschenberg*, porque parecían tener un contenido de *minimal art*⁽³²⁾, pero hoy es difícil mantener este punto de vista. Hay muchas voces en el arte de Rauschenberg, y sus interconexiones no son dejadas al azar. Son parte de una complejidad fundamentada.

Para definir este nivel de actividad, consideremos la resonancia de uno de los objetos que el artista ha utilizado durante años. *Rodeo Palace (Spread)* (1975-76), es un collage en tríptico. Se evocan tanto la pared implícita en montajes más tempranos, como *Collection*, como la puerta real de *Interview*, obras ambas de 1955. Dado el método rauschenbergiano de encontrar y utilizar objetos, se supone que tales cosas serían a escala real. En *Solstice* (1968), un entorno mecanizado elaborado, hay que atravesar cuatro tipos de puertas corredizas; y en *Cardbird Door* (1971), hojas de papel de mucho granulado consiguen la imagen en relieve de una puerta. Luego, en una obra sin título de la *Venetian Serie*, rodea una puerta con una gran cámara de neumático recordando las coronas funerarias. La *Venetian Serie*

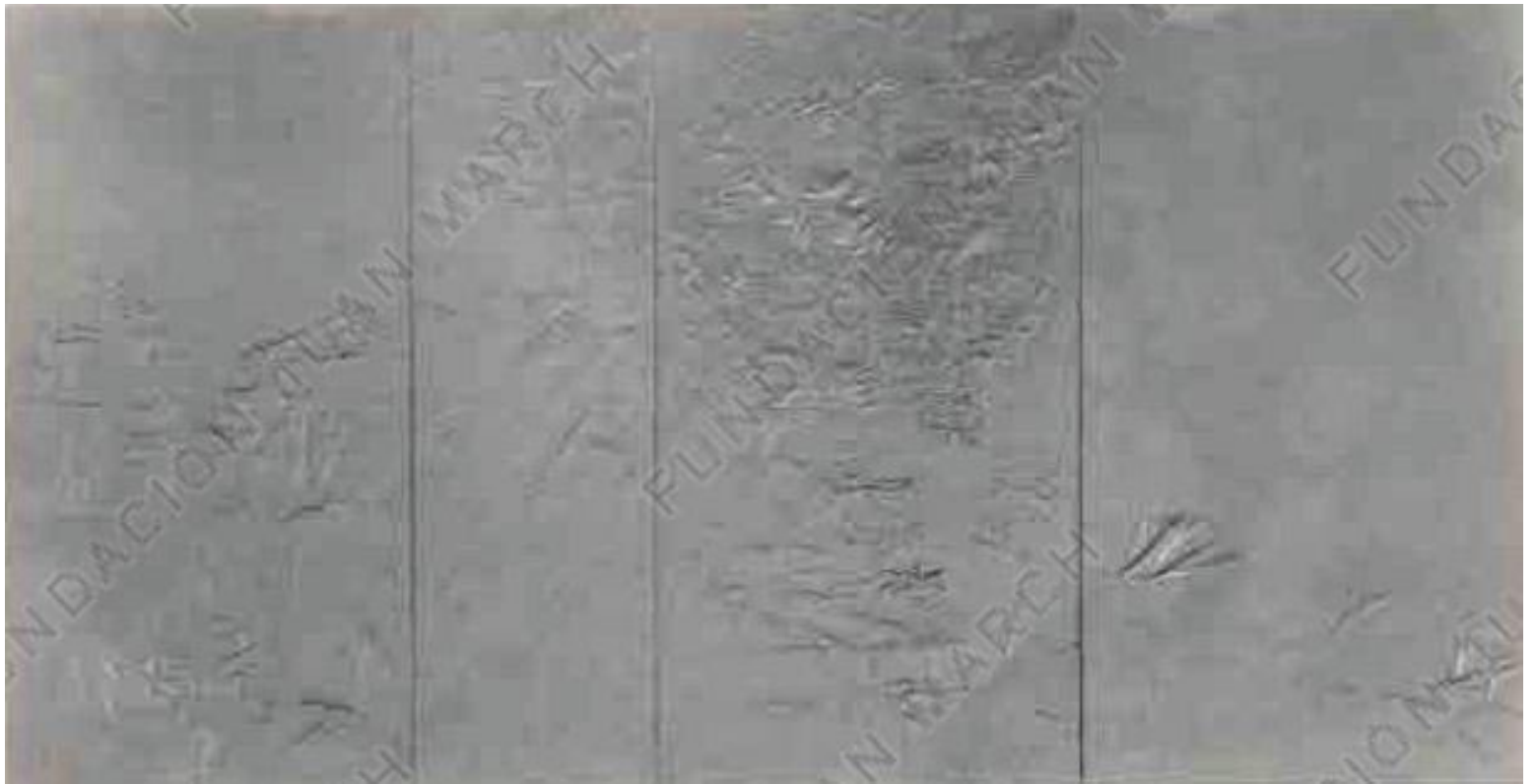
se basaba en el sentido que Rauschenberg tiene de la dilapidación de la ciudad: las esquinas sin sol, los manchones húmedos, las basuras modernas en patios renacentistas. Los objetos de Rauschenberg, en esta obra, incluyen un cable eléctrico que va al enchufe de una bombilla fundida de la puerta; la obra tiene el aroma de la expiración y de las funciones agotadas. La adhesión de Rauschenberg al tamaño natural no disminuye el potencial de imagen de su obra, ya que las puertas evocan ese tema poderoso del umbral. En *Rodeo Palace (extensión)* tres puertas se abren y cierran: dos son de madera y se abren para revelar un collage que incluye un cactus en un lado y tejido a rayas en el otro con una puerta de tela metálica central, cuya malla ha sido sustituida por una tenue seda blanca. Cuando esta puerta está cerrada, el material transparente deja ver la imagen tenue de un trozo de tejido y un collage que incluye una llamativa fotografía de un vaso de leche. Una puerta real que se abre a un collage agrupado temáticamente es una forma lírica de evocar el sentido de una habitación. El título es uno de aquellos que muestran de manera óptima el juego verbal del artista: la asociación de *rodeo* y de *palacio* chocan entre sí, uno es atlético y violento, el otro formal y grandioso. La palabra añadida (*extensión*) es, sin duda, una manera de hacer referencia al rancho, pero hay una almohada dejada en la pared de la obra que sugiere la palabra *bed-spread (colcha)*, al tiempo que evoca la obra titulada *Bed (Cama)*, hecha por Rauschenberg con anterioridad. El área de una cama individual es como una puerta, debe ajustarse con exactitud al cuerpo humano.

Siguiendo la dirección indicada por *Rodeo Palace (Spread)*, Rauschenberg produjo algunas obras con carácter de amplio resumen como si en ellas se distanciara de la frugalidad e indiferencia de *Jammers* y la delicadeza de *Hoarfrosts*. En *Pawky Cascade* (1978), las imágenes se reflejan sucesivamente como sobre los pliegues de una concertina. Dos esculturas *molusco*, 1978, son un clímax del motivo paraguas-sombrilla, que recorre su obra desde *Charlene* (1954). En cada una de estas obras, el artista toma el varillaje de una sombrilla de playa, su círculo original roto en segmentos irregulares torciendo violentamente los ángulos de los radios. Ambas sombrillas se abren a la habitación, cubriendo la superficie de pintura sobre la pared de abajo: una está cubierta con tejido transparente, una membrana de imágenes pálidas a través de las cuales se puede ver el fondo sólido con más imágenes; la otra es opaca, pero contiene imágenes en manchas de color dentro de la sombrilla que se reflejan en un suelo reflectante. Una sombrilla, dice Awry, es un objeto familiar entre los cachivaches de playa, pero Rauschenberg la ha unido brillantemente a una captación de la naturaleza. Un molusco es un invertebrado con un caparazón calcáreo de una, dos o más piezas, que recubre total o parcialmente el blando cuerpo no segmentado. Así, las pantallas proyectoras son metáforas de caparazones orgánicos. De hecho, los caparazones, uno sólido interiorizado, el otro transparente y con capas, se pueden tomar como imágenes de dos adaptaciones al mundo, comprendidas respectivamente por el erizo y el zorro. *Monarchal Mollusk (Scala)* es análogo al cierre defensivo del erizo, mientras que el caparazón permeable del *Musical Mollusk (Scala)*, en su volatilidad y complejidad, se asemeja a la rapidez y agilidad del zorro. Reflexionando, se podría comparar el arte de Rauschenberg con el del zorro: duro, rápido e inventivo.

NOTAS

- (1) John Cage. *Silence* (Middletown, Conn.: Wesleyen University Press, 1961, pág. 102).
- (2) Robert Rauschenberg a Betty Parsons en carta desde Black Mountain College, matasellos del 18 de octubre de 1951.
- (3) Citado en André Parinaud. *Un «Misfit» de la Peinture New Yorkaise se Confesse*. Arts, n.º 821 (10 de mayo, 1961).
- (4) Ibid.
- (5) Cage. *Silence*, pág. 101.
- (6) Alan R. Solomon. *Robert Rauschenberg*, Nueva York: The Jewish Museum, 1963.
- (7) Citado en Gene R. Swenson. *Rauschenberg Paints a Picture*, Art News 62, n.º 2 (abril 1963:45).
- (8) Citado en Calvin Tomkins. *The Bride and the Bachelors*, Nueva York: Viking Press, 1965, pág. 204.
- (9) Solomon. *Rauschenberg*.
- (10) Citado en Tomkins. *The Bride and the Bachelors*, pág. 196.
- (11) Para ilustración, cf. William C. Seitz. *The Art of Assemblage*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1961, pág. 63.
- (12) Rauschenberg. *Random Order*, Location a, n.º 1 (1963) 27-31.
- (13) Citado en *16 American*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1959.
- (14) Solomon. *Rauschenberg*.
- (15) Cage. *Silence*, pág. 101.
- (16) Rauschenberg. Declaración para la película, no estrenada, *Mostly about Rauschenberg* (producida por Rainer Moritz, 1974-75).
- (17) Leo Steinberg. *Other Criteria*, Nueva York: Oxford University Press, 1972, pág. 85.
- (18) Max Kozloff. *Renderings*, Nueva York, Simon & Schuster, 1968, pág. 253.
- (19) Swenson. *Art News*, 1963:67.
- (20) Bitite Vinklers. *Why Not Dante?* Art International 12, n.º 6 (verano 1968:101).
- (21) Tomkins. *The Bride and the Bachelors*, pág. 235.
- (22) Citado en Parinaud. *Una entrevista con Rauschenberg*, Le Arti 1-2 (enero-febrero 1969), 26.
- (23) Ibid.
- (24) Rauschenberg. *Notes on Stoned Moon*, Studio International 178, n.º 917 (1969), 246-47.
- (25) Rauschenberg. *Currents* (Minneápolis: Dayton's Gallery 12, y Nueva York: Castelli Graphics, 1970).
- (26) Rauschenberg. Declaración para la película.
- (27) Ibid.
- (28) Ibid.
- (29) Ibid.
- (30) Ibid.
- (31) Rauschenberg citado en Parinaud, Arts (1961).
- (32) Richard Wollheim. «Minimal Arts», en *Minimal Art*, editado por Gregory Battcock (Nueva York: E. P. Dutton, 1968), pág. 387. Originalmente publicado en Arts Magazine, enero, 1965.





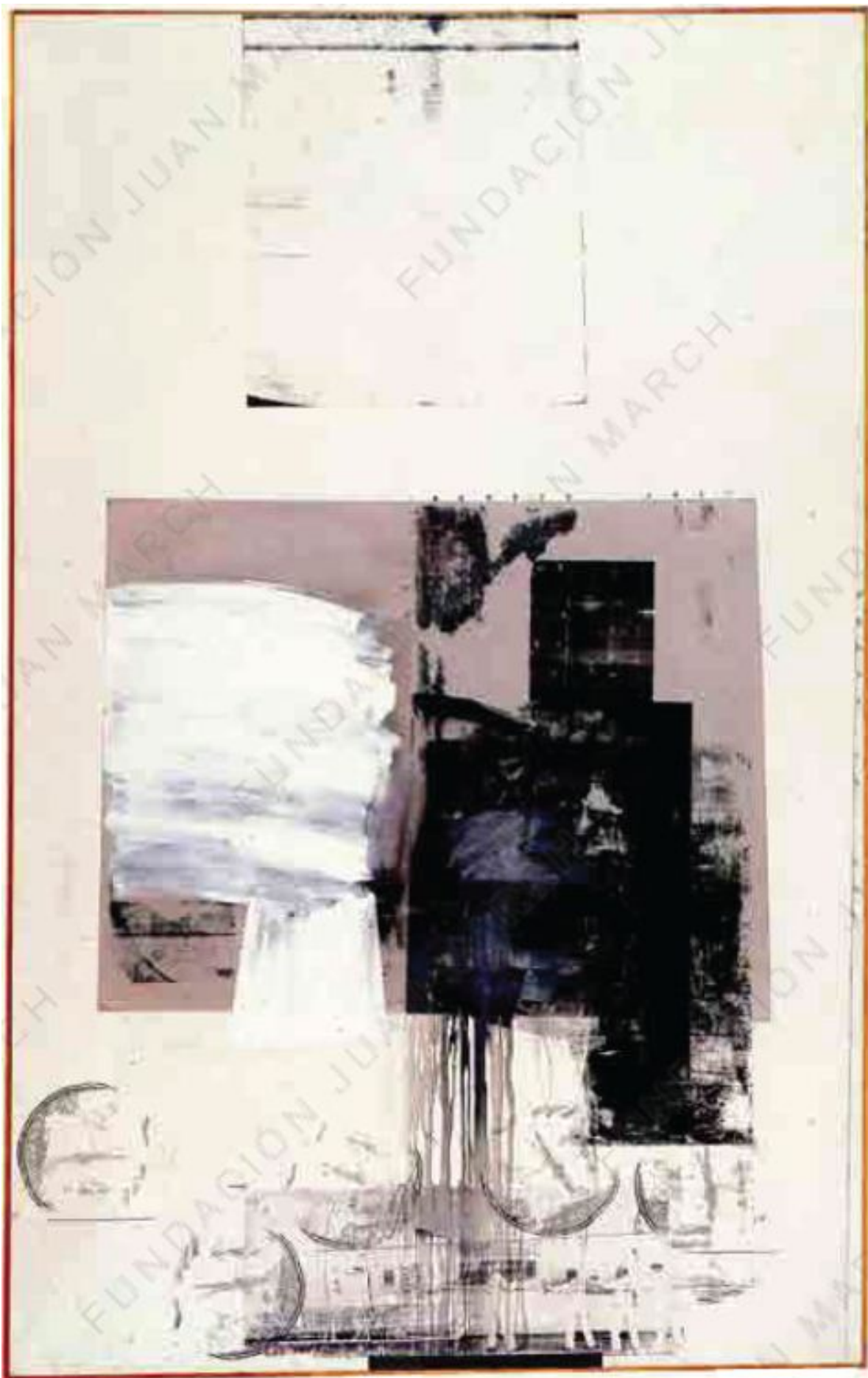


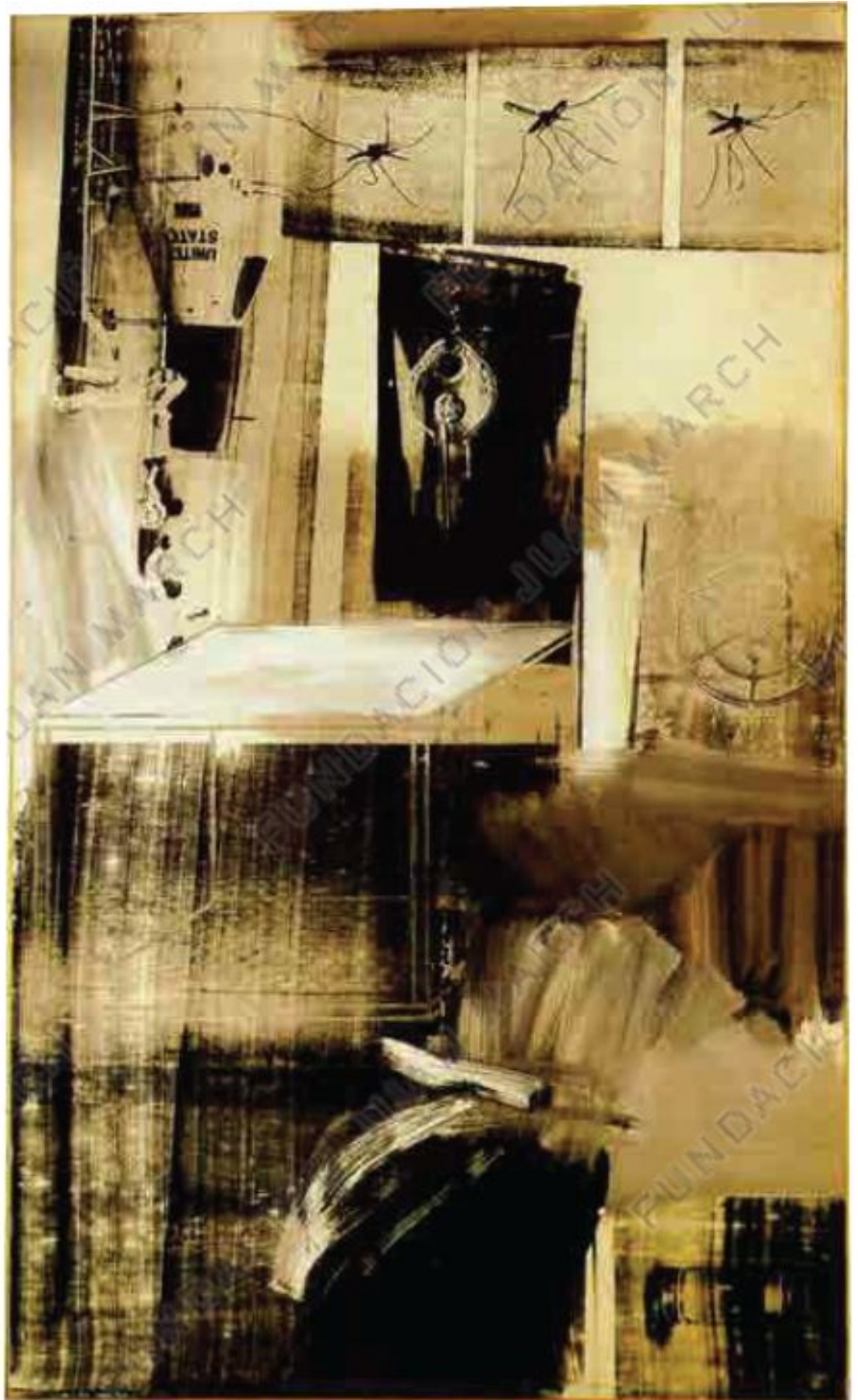




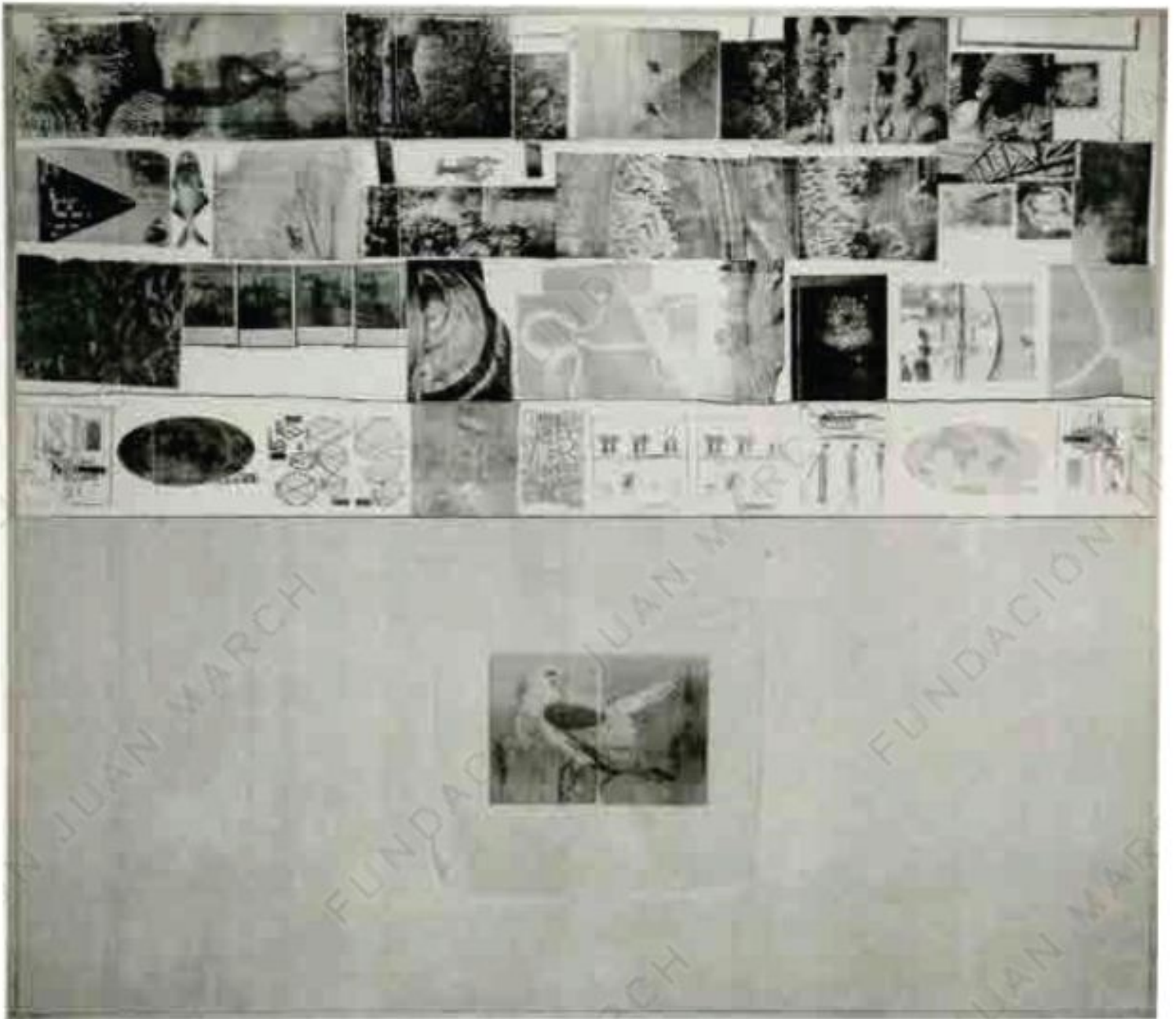


















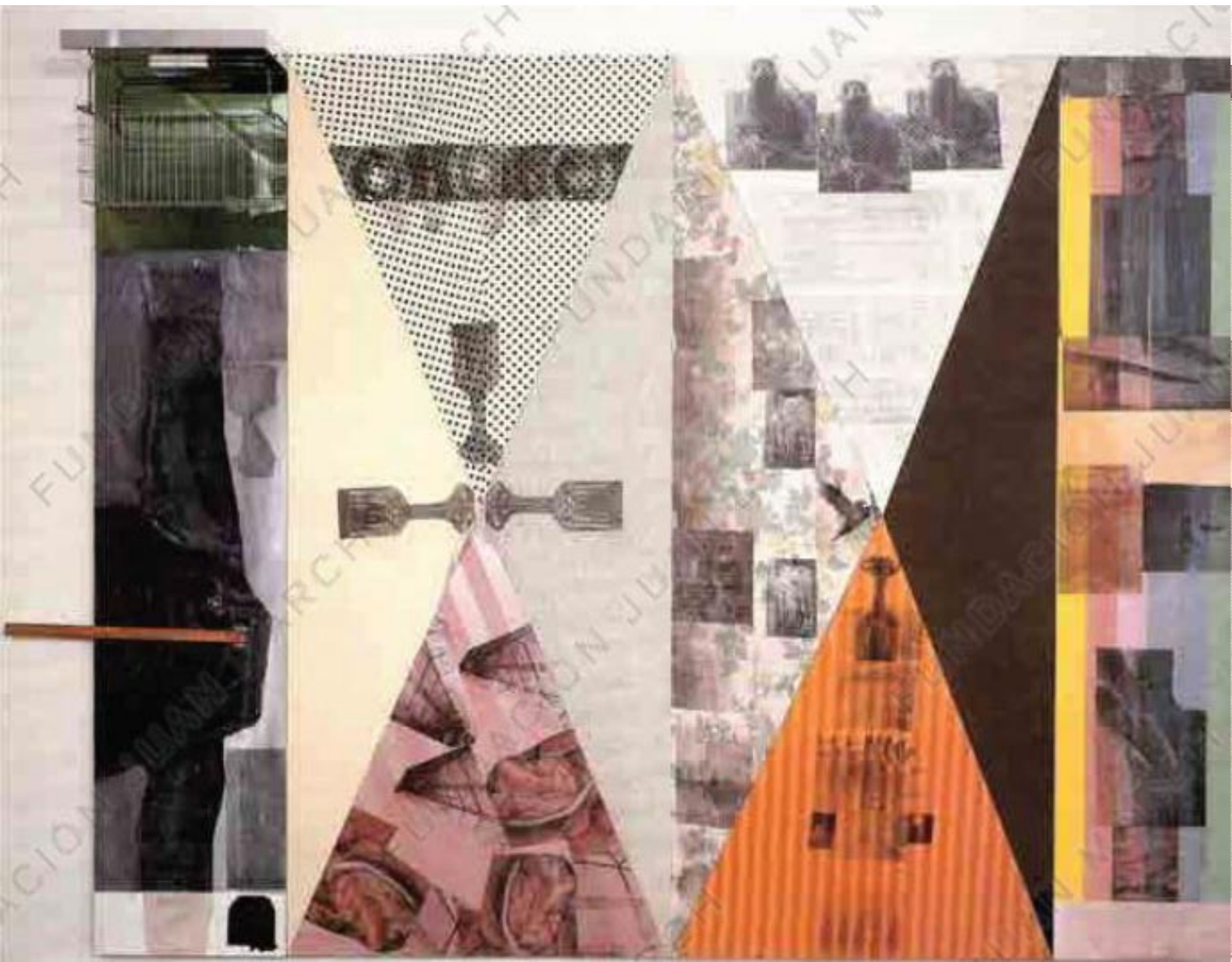




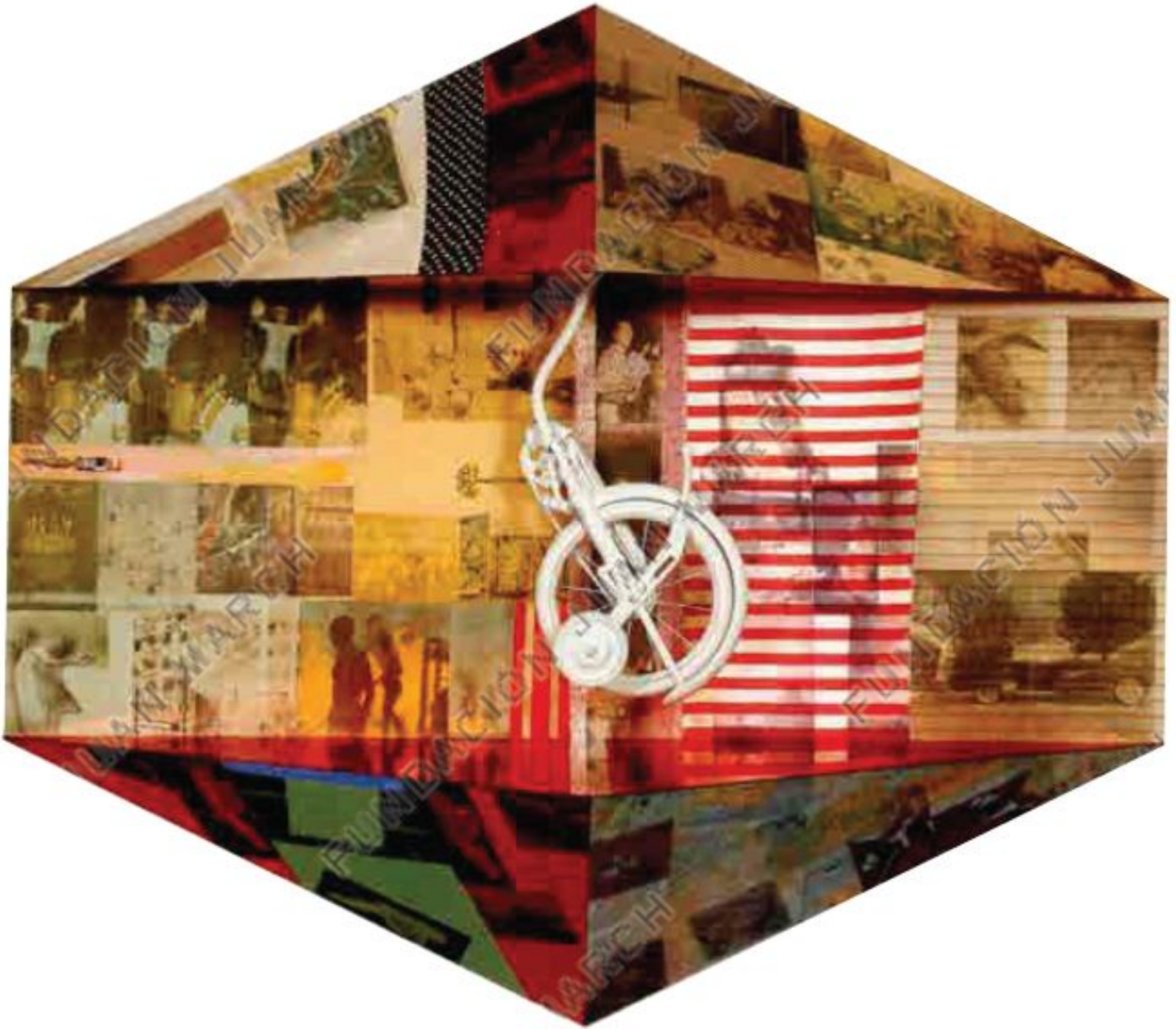






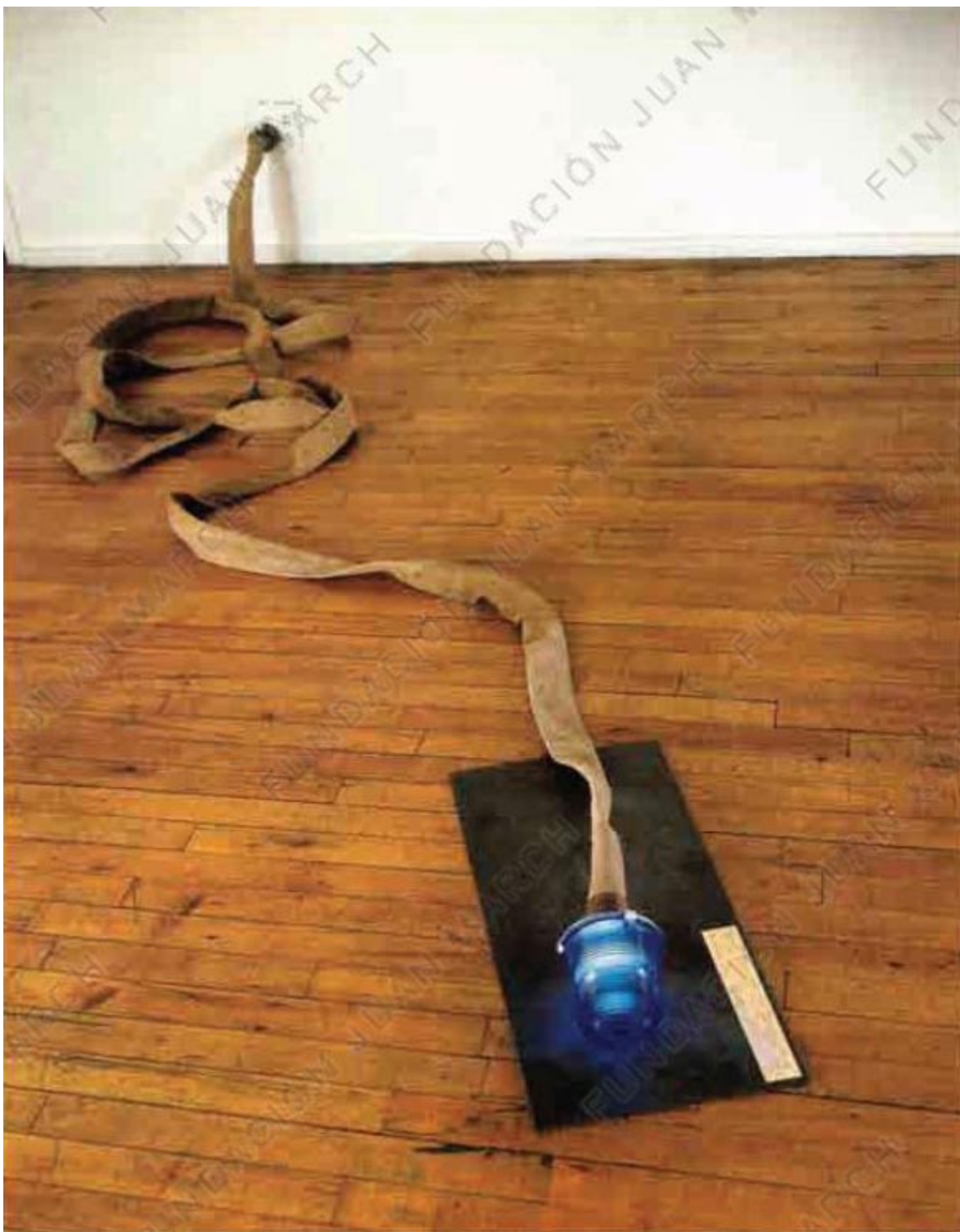


















Biografía



1925 Nace el 22 de octubre (bautizado Milton, Rauschenberg adoptó el nombre de «Bob» cuando estaba en el Instituto de Arte de Kansas City, a fines de la década de 1940. Posteriormente se le conoció como «Robert»). Pasó su infancia en Port Arthur, Texas, donde asistió a la escuela pública.

1942 Graduado en la Jefferson High School (*Me especialicé en malas notas*), proyectó estudiar farmacia y se matriculó en la Universidad de Texas. *Me echaron antes de los seis meses por negarme a hacer la disección de una rana en la clase de anatomía.*

Alistado en la Marina fue destinado al Cuerpo de Hospitales, en San Diego, California, donde recibió formación en técnicas de neuropsiquiatría, prestando servicio durante dos años y medio en diversos hospitales. *Fue allí donde aprendí lo pequeña que es la diferencia entre la cordura y la locura, y comprendí que es esencial combinarlas.*

Mientras permaneció destinado en San Diego, entró casualmente en la Henry E. Huntington Library y sus jardines, en San Marino, cerca de Pasadena, donde vio por primera vez pinturas originales. Entre éstas

se encontraban el *Niño de Azul* de Gainsborough, 1770, *Sarah Sidons como la Musa de la Tragedia*, 1784, y el retrato de Sarah Moulton-Barett, *Pinkie*, pintado por Thomas Lawrence en 1795. *Este fue mi primer encuentro con el arte como arte.*

- 1947 Se matricula en el Instituto de Arte de Kansas City, donde permaneció hasta febrero de 1948, siguiendo cursos de historia, dibujo y composición, escultura, música, anatomía, dibujo pictórico y diseño de modas. Durante este tiempo recurrió a una serie de trabajos: fue escaparatista, trabajó en escenografía para estudios cinematográficos y en preparación de atrezzo para fotógrafos. Ahorró para estudiar en París. *Estaba convencido de que un artista tenía necesariamente que estudiar en París. Creo que llegué por lo menos con quince años de retraso.*
- 1948 A principios de año se embarca en Nueva York con destino a París, donde se matricula en la Académie Julian. Allí hizo amistad con una compañera de estudios, Susan Weil, que más tarde sería su mujer. *Estábamos ambos de acuerdo en que el otro era el peor artista de la clase.* Frecuentando museos y galerías de arte en París, vio por primera vez pinturas de artistas como Picasso y Matisse.
- 1949 Cursó un semestre en el Black Mountain College, estudiando con Albers y su mujer, Anni. Se relaciona con miembros del departamento de música y danza, entre otros el coreógrafo Merce Cunningham, los compositores John Cage y Lou Harrison y el pianista David Tudor.
- 1950 Matrimonio con Susan Weil y regreso a Nueva York, donde se dedica a trabajar por libre, diseñando escaparates para los grandes almacenes Bonwit Teller y Tiffany. Empleo de copias fotográficas al ferroprusiato para realizar obras como *Famele Figurem* hacia 1949. *Sue y yo experimentamos con el proceso de ferroprusiato fotográfico en parte por motivos económicos. Este periodo fue muy interesante y prolífico aunque la calidad fuera variable. Hacíamos, los dos, un mínimo de cinco obras diarias. Clyfford Still vino a vernos*

con Betty Parsons para elegir una exposición. Fui tan ingenuo y estaba tan emocionado con el asunto que para cuando llegó la inauguración, varios meses después, la colección estaba pintada por encima más de una docena de veces y el concepto resultaba totalmente diferente. Betty se mostró sorprendida.

- 1951 Participa en la exposición *Artists Annual* en la Ninth Street Gallery, de Nueva York, mostrando dos *Pinturas Blancas*.
- Entre el 14 de mayo y el 2 de junio presenta en la Galería Betty Parsons su primera exposición monográfica de diecisiete obras. En ella figuraban las obras: *The Lily White*, c. 1950; *Crucifixion and Reflection*, 1951; *Mother of God*, c. 1951; *Stone, Stone, Stone*, 1950, y *Should Love Come First*, c. 1950-51.
- 1952 Regresa a Carolina del Norte. Pasa el verano pintando en el Black Mountain College. Reanuda su relación con John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Jack Tworikov, Robert Motherwell y Franz Kline.
- Mientras estuvo en Black Mountain, participó en *Theater Piece 1*, de John Cage.
- En el otoño se traslada a Europa con Cy Twombly, viajando por Italia, Francia y España.
- 1954 Inicia una larga relación de trabajo con Merce Cunningham, diseñando figurines y escenografías para la Merce Cunningham and Dance Company hasta 1965. Hace los diseños para el ballet *Minutiae*, de Cunningham.
- 1955 En enero se traslada a un nuevo estudio en Pearl Street, en la parte baja de Nueva York. Jasper Johns tenía un estudio en el mismo edificio y se hicieron muy amigos, intentando ayudarse ambos económicamente preparando diseños de escaparates para Tiffany y Bonwit Teller.
- Diseñó, asimismo, figurines para varias interpretaciones de Paul Taylor y para el ballet *Cirus Polka*, del mismo.

- 1958 Exhibe por primera vez en la Galería Leo Castelli, de Nueva York, una exposición monográfica, celebrada del 3 al 29 de marzo. Las obras presentadas incluían: *Bed*, 1955; *Rebus*, 1955; *Interview*, 1955; *Factum I* y *Factum II*, ambas de 1957, y *Memorandum for Bids*, 1956.
- A finales de 1958 o principios de 1959 comienza una serie de dibujos basados en los treinta y cuatro cantos del *Infierno*, de la *Divina Comedia*, de Dante, dedicando casi dos años a este proyecto de manera intensiva, para lo cual pasa varios meses en un pueblecito de pescadores próximo a Saint Petersburg, Florida.
- 1961 Es nombrado director de luminotecnia y director de escena de la Merce Cunningham and Dance Company de Nueva York. Hasta 1965, viaja con la compañía en sus giras.
- 1962 Forma parte del reparto de la obra del poeta Kenneth Koch *Construction of Boston*, que se estrenó el 5 de mayo en la Maidman Playhouse, de Nueva York. Merce Cunningham dirigió la obra y con él formaron parte del reparto, entre otros, Irving Blumm, Oyvind Fahlstrom, Henry Geldezahler, Billy Kluver, Niki de Saint-Phalle y Jean Tinguely. (En su libro *The Bride and the Bachelors*, Calvin Tomkins describe la contribución de Rauschenberg que consistía en la construcción de una *escena que recordaba un apartamento amueblado y hacer que dos bailarines... cumplieran con la rutina diaria que incluía mojarse bajo la lluvia producida por un complicado dispositivo preparado por Rauschenberg*).
- 1963 Exposiciones consecutivas organizadas por la Galería Sonnabend: *Première Exposition*, del 1 al 16 de febrero, con obras pintadas entre 1954 y 1962; *Seconde Exposition*, del 20 de febrero al 9 de marzo, con obras de 1962 y 1963.
- Participa en el *Pop Festival* organizado por Alice Denney de la Washington Gallery of Modern Art, Washington D. C., del 18 de abril al 2 de junio. Estrena el 9 de mayo su primera producción de danza *Pelican*, en la que interviene como coreógrafo y diseñador, en pista de patinaje sobre ruedas, *America on Wheels*.
- Exposición de serigrafías en blanco y negro realizadas en los años 1962-63, celebrada del 26 de octubre al 31 de noviembre en la Galería Leo Castelli, de Nueva York.
- 1964 Gran exposición retrospectiva *Robert Rauschenberg. Pinturas, Dibujos y Combinaciones*, celebrada en febrero en la Galería Whitechapel, de Londres.
- Primera presentación e interpretación de *Shotput*, del 10 al 17 de febrero, en el Surplus Dance Theater, Escena 73, en dos programas de las noches teatrales *Sur*. Interpretó, asimismo, *Colorado Plateau* de Alex Hay y contribuyó con los figurines y atrezzo al *All Day Dance with Two* de Deborah Hay. Intervino como director de luminotecnia en estas series de programas.
- 1965 Contribuye a patrocinar las series de recitales de danza para el *Primer Rally Teatral de Nueva York* celebrado en los estudios de Televisión de la Calle Ochenta y Uno de Broadway, en Nueva York, interpretando por primera vez su obra *Spring Training* en el *Recital de Danza II* celebrado del 11 al 13 de mayo. Durante el *Recital de Danza III*, que tuvo lugar los días 24 al 26 de mayo, interpretó *Pelican*. Colabora, en honor de los organizadores del Rally Teatral Steve Paxton y Alan Solomon, en el *Dark Horse Concert*, serie de interpretaciones sorpresa presentadas simultáneamente con un programa regular de recitales de danza. Cuando se le pidió que hiciera algún comentario respecto a su papel en estos acontecimientos, Rauschenberg escribió: *Sobre Danza o Cualquier Otra Cosa: 1965. Estoy harto de hablar de Qué hago y Por qué lo hago. Siempre he creído que la OBRA es la palabra. La acción se ve menos clara que la razón. No hay atajo en el camino de la sinceridad*.
- Presenta *Oracle* del 15 de mayo al 19 de junio en la Galería Leo Castelli de Nueva York, con la asistencia técnica de Billy Kluver.
- 1966 Hace la película *Canoe* mediante la reedición de una película encontrada (*Canoe*, originalmente, era una banda sonora para interpretaciones, pero fue presentada por separado).

Con Billy Kluver, ingeniero electrónico, participa en el mes de noviembre, en la fundación de E. A. T. (Experimentos de Arte y Tecnología). La declaración por escrito de las metas de la organización establece *la posibilidad de una obra que no es la preocupación del ingeniero, del artista o de la industria, sino el resultado de explorar la interacción humana entre estas tres áreas.*

Presenta la exposición monográfica *Revolvers*, del 13 de mayo al 10 de junio, en la Galería Leo Castelli, de Nueva York.

En octubre, recibe el Doctorado Honoris Causa en Letras del Grinnell College de Iowa. *Martin Luther King también lo recibió. Tuve el privilegio de compartir con él un almuerzo íntimo, inolvidable, de dos horas. Después volvió a presidio.*

1969 Exposición *Carnal Clocks*, celebrada del 26 de abril al 17 de mayo, en la Galería Leo Castelli, de Nueva York, y del 25 de abril al 17 de mayo en la Galería Ace, de Los Angeles.

Stoned Moon, edición de litografías exhibida el 13 de noviembre en Castelli Graphics, de Nueva York. Rauschenberg se inspiró, para hacer estas litografías en una visita hecha el verano anterior, por invitación de la NASA, al Centro Espacial Kennedy de Florida, donde presencié el lanzamiento del *Apolo II*.

1972 Inició un trabajo con el GraphicStudio, dirigido por Donald Saff, en la Universidad de Florida del Sur, Tampa.

Exposición de las series de montajes *Cardboard*, celebrada en la Galería Sonnabend, de París.

Exposición *Made in Tampa*, grabados y piezas en arcilla publicados por el GraphicStudio, celebrada del 2 al 24 de diciembre en la Galería Leo Castelli, de Nueva York.

Interviene en el reparto de la película *Painters Painting*, dirigida por Emile de Antonio.

1976 Serie de grabados publicados en enero por la Untitled Press, Inc., dirigida por Peter Wirth.

Exposiciones de selecciones de la serie *Jammers* celebradas en la Galería Leo Castelli, de Nueva York, del 21 de febrero al 13 de marzo, y en las Galerías Ace de Los Angeles, Venecia, California y Vancouver, en septiembre.

El 13 de junio recibe el Doctorado Honoris Causa en Bellas Artes por la Universidad de Florida del Sur, Tampa, junto con el físico Willard F. Lobby, que recibió el Doctorado en Ciencias.

1977 Exposiciones retrospectivas en el Museum of Modern Art de Nueva York y Museum of Modern Art de San Francisco y en las Galerías Castelli y Sonnabend de Nueva York.

1978 Es nombrado miembro de la American Academy and Institute of Arts and Letters, de Nueva York.

1980 Es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo.

Exposición retrospectiva en la Staatliche Kunsthalle, de Berlín.

1981 Participa en el Consejo de AIDA-USA (Organización para la Defensa de los Derechos Humanos).

Exposición en el Centro Georges Pompidou, de París.

1982 Exposición en el Moderna Museet, Estocolmo.

1984 Exposición en la Fondation Maeght, Saint Paul. Francia.

Exposición en la Galería Beyeler, Basilea.

1985 Exposición en la Fundación Juan March, Madrid.





Catálogo

- 1 **PINTURA BLANCA, 1951**
Pintura sobre lienzo
183 × 244 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 2 **PINTURA NEGRA, 1951-52**
Oleo y papel sobre lienzo
220 × 434 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 3 **SIN TITULO, 1952**
Collage
25 × 12 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 4 **DE KOONING BORRADO, 1953**
Dibujo con tinta y lápiz sobre papel
43 × 36 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 5 **MONOGRAMA, 1955-59**
Técnica mixta
107 × 161 × 164 cm.
Moderna Museet, Estocolmo
- 6 **FACTUM II, 1957**
Técnica mixta
157,5 × 90 cm.
Colección Sr. y Sra. Morton Neumann
- 7 **CAÑÓN, 1959**
Técnica mixta
208 × 178 × 61 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 8 **CUBO PARA GANIMEDES, 1959**
Construcción de metal
51 × 15 × 13 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 9 **CALENDARIO, 1962**
Oleo sobre lienzo
244 × 152,5 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 10 **CARGA UTIL, 1962**
Oleo sobre lienzo
152,5 × 91,5 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 11 **MILANO, 1963**
Oleo sobre lienzo
213 × 152,5 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 12 **PINTURA DE JOHANSON, 1965**
Técnica mixta
142 × 122 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 13 **REVOLVER, 1967**
Técnica mixta
198 × 196 × 62 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 14 **LADRILLO, 1970**
Collage sobre papel
101,5 × 70 cm.
Colección Michael e Ileana Sonnabend
- 15 **VOLON, 1971**
Cartón y contrachapado
141 × 373 × 27 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 16 **SIN TITULO, 1973**
Collage
153 × 98 cm.
Colección David White
- 17 **BUCINTORO (VENECIANO), 1973**
Técnica mixta
195 × 419 × 127 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 18 **SIN TITULO (EGIPCIO PRIMITIVO), 1973**
Construcción
138 × 89 × 198 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 19 **DUNA (ESCARCHA), 1974**
Collage sobre tela
297 × 353 cm.
Galería Leo Castelli y Galería Sonnabend
- 20 **SIN TITULO (JAMMER), 1976**
Tela y bambú
241 × 300 × 33 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 21 **BALSA CELESTIAL (EXTENSION), 1977**
Técnica mixta
252 × 668 × 36 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 22 **RECORRIDO RUBI, 1978**
Técnica mixta
215 × 225 cm.
Galería Leo Castelli y Galería Sonnabend

- 23 **GLIFOS SUMERGIDOS, 1978**
Técnica mixta
186 × 216 cm.
Galería Leo Castelli y Galería Sonnabend
- 24 **PODIO (EXTENSION), 1980**
Técnica mixta
213 × 300 × 36 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 25 **INGLETE I (ESCALA), 1980**
Técnica mixta
218 × 244 × 66 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 26 **INICIATIVA ADULADORA (ESCALA), 1980**
Técnica mixta
203 × 274 × 71 cm.
Galería Leo Castelli y Galería Sonnabend
- 27 **IMPETU 8 (SERIE CLAUSTRO), 1980**
Técnica mixta
249 × 183 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 28 **LOS DEMONIOS DE LA ENFERMEDAD
Y POBREZA ACECHANDO
A LOS DIOS AFORTUNADOS, 1981**
Técnica mixta
241 × 206 × 95 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 29 **LA PRUEBA DE LA OSCURIDAD, 1981**
Técnica mixta
Dimensiones variables
Colección R. Rauschenberg
- 30 **SALON II
(ALFARERIA RECREATIVA JAPONESA), 1982**
Cerámica refractaria
153,5 × 93 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 31 **SIN TITULO
(ALFARERIA RECREATIVA JAPONESA), 1983**
Cerámica refractaria
86 × 113 cm.
Colección R. Rauschenberg
- 32 **CAMBIO (SERIE SALVAMENTO), 1984**
Acrílico sobre lienzo
203 × 279 cm.
Galería Leo Castelli y Galería Sonnabend



Arte Español Contemporáneo, 1974 (*Agotado*).

Oskar Kokoschka,

con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974 (*Agotado*).

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de Antonio Gallego, 1975 (*Agotado*).

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76** (*Agotado*).

Jean Dubuffet,

con textos del propio artista, 1976 (*Agotado*).

Alberto Giacometti, con textos de
Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 (*Agotado*).

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77** (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March (*Agotado*).

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977 (*Agotado*).

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977 (*Agotado*).

Pablo Picasso, con textos de
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,
Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari,
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 (*Agotado*).

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78** (*Agotado*).

Francis Bacon,

con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

Bauhaus, 1978,

Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, con textos de

Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978 (*Agotado*).

De Kooning,

con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79** (*Agotado*).

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,

(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**),
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de

Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gállego, 1979 (*Agotado*).

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80** (*Agotado*).

Julio González,

con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,

con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,

con textos del propio artista, 1980.

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980/81** (*Agotado*).

Minimal Art,

con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,

con textos del propio artista, 1981 (*Agotado*).

Mirrors and Windows:

Fotografía americana desde 1960,

Catálogo del MOMA

con textos de John Szarkowski, 1981 (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,

con textos de Jean-Louis Prat, 1981 (*Agotado*).

Piet Mondrian,

con textos del propio artista, 1982.

Robert y Sonia Delaunay, con textos de
Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro,
Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar
y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,

con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 (*Agotado*).

Kurt Schwitters, con textos del propio artista,
de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

**VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982/83** (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,

con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español.

Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gállego, 1983.

Pierre Bonnard,

con textos de Angel González García, 1983 (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,

Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (*Agotado*).

El arte del siglo XX en un museo holandés:

Eindhoven, 1984, con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984, con textos de Fernando Huici

Fernando Zóbel, 1984,

con textos de Francisco Calvo Serraller.

Julius Bissier, 1984-85, con textos de Werner Schmalenbach.

J. M. Cameron, 1984-85, catálogo de John Hansard Gallery/
The British Council, con textos de Mike Weaver.

RAMSCLARKMSCL

