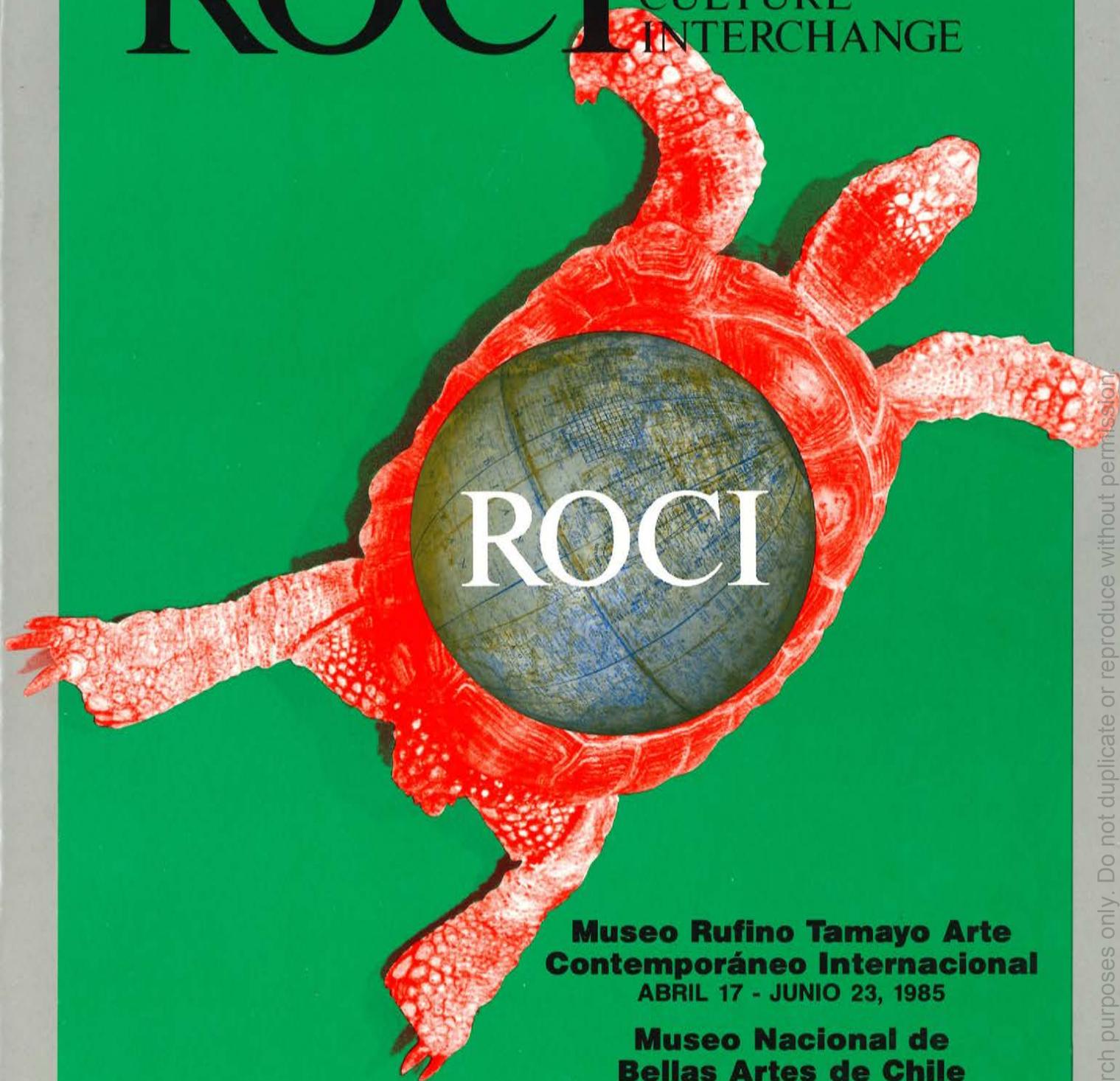


ROCI

RAUSCHENBERG
OVERSEAS
CULTURE
INTERCHANGE



**Museo Rufino Tamayo Arte
Contemporáneo Internacional**
ABRIL 17 - JUNIO 23, 1985

**Museo Nacional de
Bellas Artes de Chile**
JULIO 17 - AGOSTO 18, 1985

**Museo de Arte
Contemporáneo de Caracas**
SEPTIEMBRE 12 - OCTUBRE 27, 1985

ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

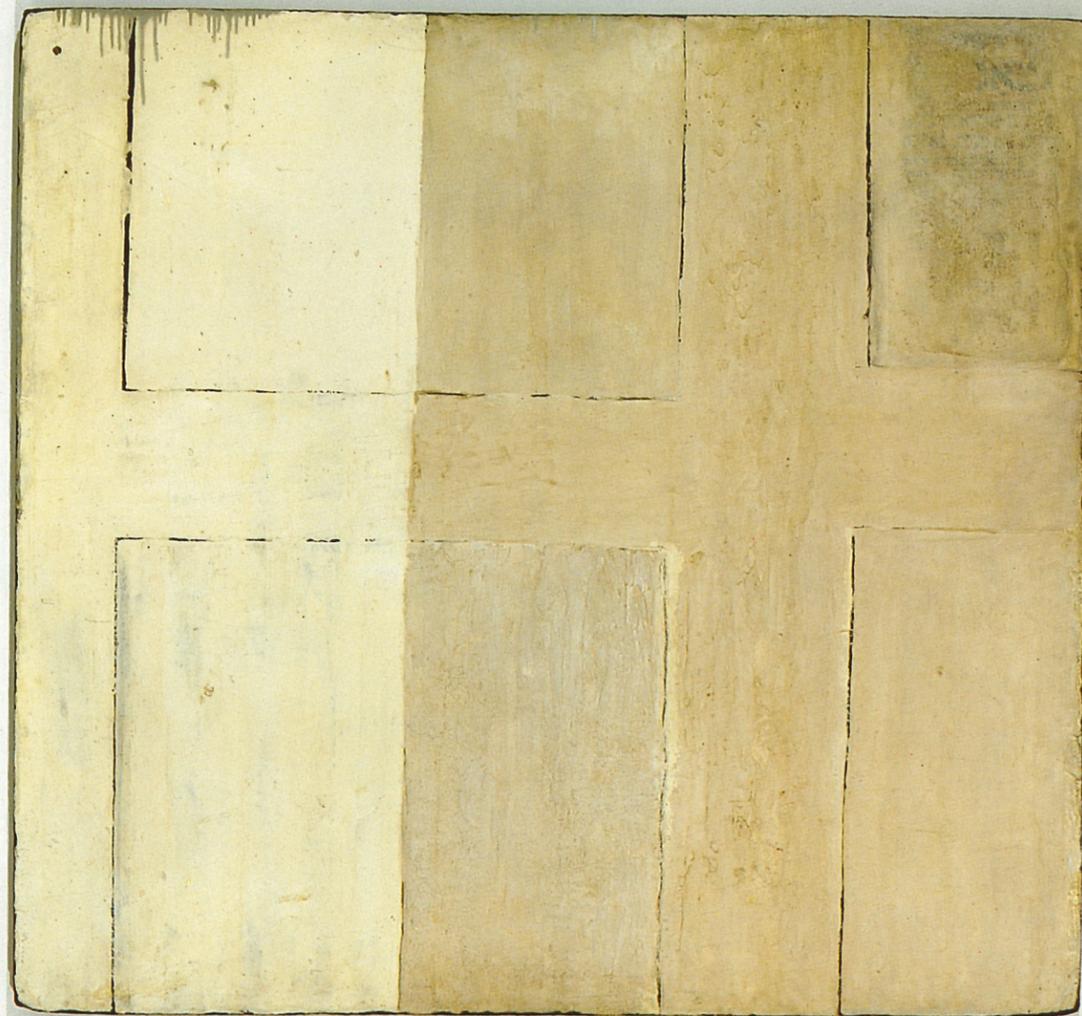
ULAE



Tanya, 1974

ESTE CATÁLOGO ESTA DEDICADO A LA MEMORIA DE TATYANA GROSMAN
Y FUE PUBLICADO CON EL GENEROSO APOYO DE LA
SEÑORA EMILY FISHER LANDAU Y LA FUNDACION FISHER-LANDAU.

RICK GARDNER



Crucifixion and Reflection, circa 1950
(Crucifixión y Reflexión)

ROCI

Robert Rauschenberg, es uno de los más importantes artistas norteamericanos contemporáneos. Inició el proyecto ROCI en el año de 1980.

GIANFRANCO GORGONI



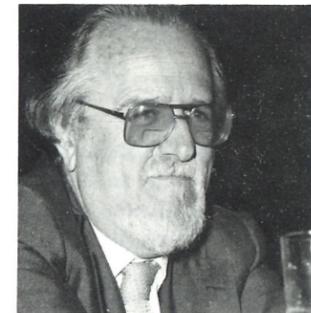
Robert Hughes Escritor y crítico de arte, es desde hace varios años colaborador de la revista TIME y ha sido autor de más de veinte programas sobre artes visuales para la televisión.

NINA SUBIN



Octavio Paz es un poeta y ensayista mexicano conocido mundialmente. En los últimos años ha sido distinguido con el premio "Miguel de Cervantes," en España en el año de 1981 y el premio de la Paz, de los editores de Frankfurt, Alemania en el año de 1984.

ERNESTO MONTEAVARO



José Donoso conocido escritor chileno cuyas novelas y relatos han sido traducidos a varios idiomas. *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, son los títulos de sus dos últimas novelas.

Robert Rauschenberg <i>Manifiesto</i>	4	Museo Nacional de Bellas Artes de Chile <i>Presentación</i>	11
Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional <i>Presentación</i>	5	Museo de Arte Contemporáneo de Caracas <i>Presentación</i>	12
Octavio Paz <i>Un viento llamado Bob Rauschenberg</i>	6	Robert Hughes <i>Rauschenberg por Rauschenberg</i>	15
José Donoso <i>Rauschenberg: El Trasgresor</i>	8	Catálogo de Obras	48

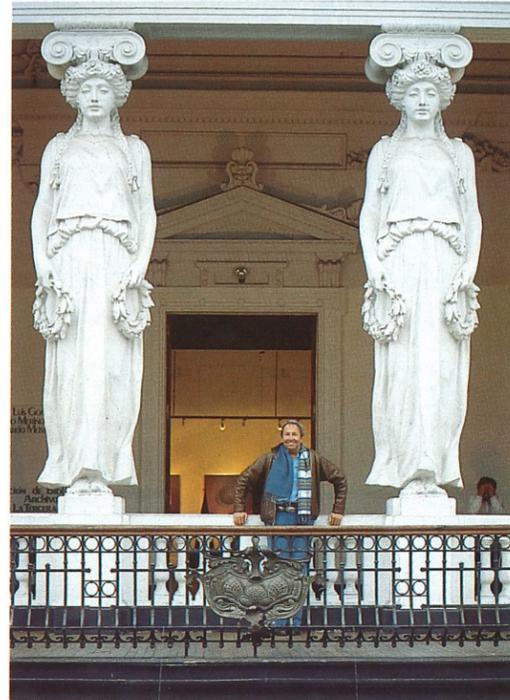
ROCI (ISBN 0-910435-06-5) Ninguna parte de esta publicación podrá ser copiada o transmitida de ninguna manera, sin permiso del editor, con excepción de un crítico que quiera citar un breve pasaje, en un artículo escrito para una revista o una emisión de radio. El artículo firmado por Robert Hughes, fue publicado el 29 de noviembre de 1976 por la revista TIME. Todos los derechos de reproducción de los textos aquí publicados están reservados por TIME, INC. Traducción Enrique Monedero, corrección y edición a cargo de Lilia Barbachano. Impreso en los Estados Unidos de América por Norman Lithographers, Amityville, Nueva York. Tipografía por AC Typesetters, West Islip, Nueva York. Diseño del catálogo por James Elsis, Nueva York, Nueva York. Para información dirigirse a Universal Limited Art Editions, Inc., 5 Skidmore Place, West Islip, Nueva York, 11795, U.S.A. ROCI © Copyright 1985.

Robert Rauschenberg

Manifiesto

El proyecto *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (R.O.C.I.) -que se presenta en México con el título de *El soñado mundo de Rauschenberg*- después de haber recibido durante seis años apoyo exclusivamente espiritual, ahora es una realidad. R.O.C.I., abreviatura de sus iniciales en inglés, es un proyecto privado que durante cuatro años llevará, creará e intercambiará arte y hechos por el mundo entero.

es posible creer firmemente que el contacto directo que se establece mediante el arte posee una enorme influencia pacificadora



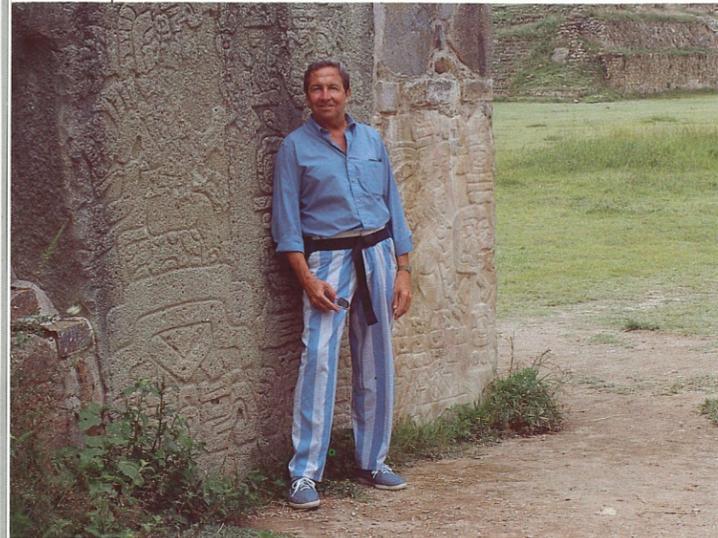
Chile

y que éste es el medio menos elitista de compartir información poco común, o por el contrario, muy conocida, con el deseo de conducirnos a la recíproca comprensión creativa que será benéfica para todos.

El arte educa, provoca e ilustra, aunque no se entienda a primera vista. La confusión creativa por sí misma estimula la curiosidad y el desarrollo que se convierten en confianza y tolerancia. Compartir con orgullo nuestras más íntimas excentricidades nos acercará a todos. Cuando yo estudiaba en la Liga de Estudiantes de Arte de la ciudad de Nueva York: estaba rodeado por grupos de artistas que se dedicaban a investigar comparativamente las semejanzas entre las cosas. Hasta que pude darme cuenta de que hay que celebrar las diferencias, me convertí en un artista con capacidad de ver. Sé que R.O.C.I. podría hacernos mirar las cosas de esta manera.

Robert Rauschenberg

Venezuela



Bob durante su visita este año a México.

Se pondrá especial énfasis en compartir experiencias con sociedades en las que rara vez se expresan ideas no políticas y en las que no se ha planteado la posibilidad de comunicarse con el mundo mediante el arte. Se hará una selección de trabajos hechos en los países participantes, o que muestren influencias de esas naciones, para que sigan viajando: estos trabajos pueden consistir en videos, fotografías, sonidos, dibujos, obra gráfica y catálogos que pasarán al siguiente país, eclipsando sistemáticamente a la muestra original, que es sólo el catalizador que permite la existencia y el crecimiento de la exposición y de la colaboración internacionales.

Con base en mis diversas colaboraciones itinerantes, me

Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional

Presentación

Robert Rauschenberg, con esa inquietud y afán de constante búsqueda que lo caracterizan, se ha lanzado a desarrollar uno de los programas artísticos más ambiciosos en fechas recientes: una exposición itinerante que se presentará en más de veinte países de América, Europa, Asia, África y Oceanía. El proyecto ha sido llamado *Rauschenberg Overseas Culture Interchange* (R.O.C.I.), el que ahora presentamos en el Museo Rufino Tamayo con el título de *El soñado mundo de Rauschenberg*.

En esta exposición, Rauschenberg — viajero experimentado — se ha propuesto demostrar que el arte es un lenguaje universal que trasciende las barreras del idioma, la política y la sociedad y que entre los pueblos (y los artistas) puede producirse un intercambio cultural directo. Las obras expuestas fueron elaboradas durante la última década y en cada lugar donde se presenten se incorporarán otras realizadas con materiales y técnicas propios del país. Esto obedece a que, para Rauschenberg, el arte es una posibilidad de relacionarse con la gente, además de un medio efectivo para difundir un mensaje de paz y estrechar los lazos amistosos.

Es para nosotros un gran honor iniciar la travesía de esta exposición — que durará cuatro años en su viaje — y presentarla con aspectos que no se repetirán en otras partes pues, tal como dijimos, una sección está integrada por obras ejecutadas expresamente para esta oportunidad, señal de buena voluntad hacia el pueblo mexicano.

La trascendencia de Rauschenberg y de su obra reside en la capacidad para comunicar ideas en forma directa. Su inspiración siempre ha recurrido al uso de los objetos comunes que generalmente desechamos; él los transforma en piezas que nos hacen descubrir el ambiente que nos rodea y el mundo en el que vivimos. Agradecemos a Robert Rauschenberg el honor de permitirnos contar con su presencia a través de su obra y por haber elegido a México para inaugurar este acontecimiento de enorme importancia.

Nuestro profundo agradecimiento a Octavio Paz, que escribió especialmente el poema que celebra este evento y que constituye la parte medular del catálogo. Gracias a todos aquellos que colaboraron en la organización de la exposición.

Robert R. Littman
Director

Annelore Albrecht
Isabel Amacende
Santos Amacende
Carolina Barroso
Carlos Beltrán
Thomas Buehler
Marcela Calderón
Magda Carranza
Juana Castañeda
Carlos Córdova
Francisca Coyote
Andrés Cruz
Damián Cuadros
Juan Dorantes
Lourdes Echavarría
Cecilia Frías
Bradley Fray
Emil Fray
Luis Fuentes
Andrés García
Catarino García
Suzanne Gilly
Bill Goldston

Rubin Gorewitz
Porfirio Guerrero
Sofía Guevara
Juan José Gurrola
Noé Hernández
Roberto Hernández
Crescencia Hidalgo
Sam Houston
Nick Howey
Robert Hughes
Antonio Jiménez
Roberto Jiménez
Ted Kheel
Emily Landau
Susan Lazow
Antonio Ledezma
Alejandrina Limón
Dora Meza
Miriam Minkow
Marcelino Mondragón
Michael Moneagle
Ana Monroy
Angel Monroy

Ma. Elena Morales
Gregory O'Brien
Jorge Olivares
Aurora Ortiz
Mark Pace
Ricardo Parra
Sheryl Pharr
Darryl Pottorf
Francoise Reynaud
Cristina Rocha
Manuel Rojo
Donald Saff
Virgilio Sánchez
Sarah Sloan
Hisachika Takahashi
Arturo Talamantes
Felipe Tepetitla
Julián Tepozteco
Ilona Tullmin
Terry Van Brunt
Carmen Varela
Judith Virgen
Lawrence Voytek

Sy Weintraub
David White
Brenda Woodard
David Yager
Charles Yoder
Ana Zagury

Crozier Fine Arts
New York, New York
Graphicstudio, University
of South Florida
Tampa, Florida
National Gallery of Art
Washington, D.C.
Schenkens International
Forwarders, Inc.
New York, New York
Universal Limited
Art Editions
West Islip, New York
University of
South Florida
Tampa, Florida

José Donoso

RAUSCHENBERG: EL TRASGRESOR

La mirada envejece fácilmente. Cada tanto tiempo debe ser revitalizada, resucitada, expuesta al horror, o al escándalo, o al estremecimiento de la ternura renovadora, para probar si puede aún saltar más allá de su sombra, e ingresar al mundo de la imaginación. Porque no es el arte en sí lo que envejece como sostienen los reaccionarios, sino nuestra mirada: el público pasivo se alimenta de un arte que es puro reflejo pero nada de reflexión. Así, la fatiga de los materiales del arte, que es un fenómeno natural y no cultural, no moral como todo en el arte de Rauschenberg, cada tanto tiempo necesita amenazarnos con un definitivo desmoronamiento. Entonces nada puede permanecer dentro de un orden que sería equivalente a un destino único

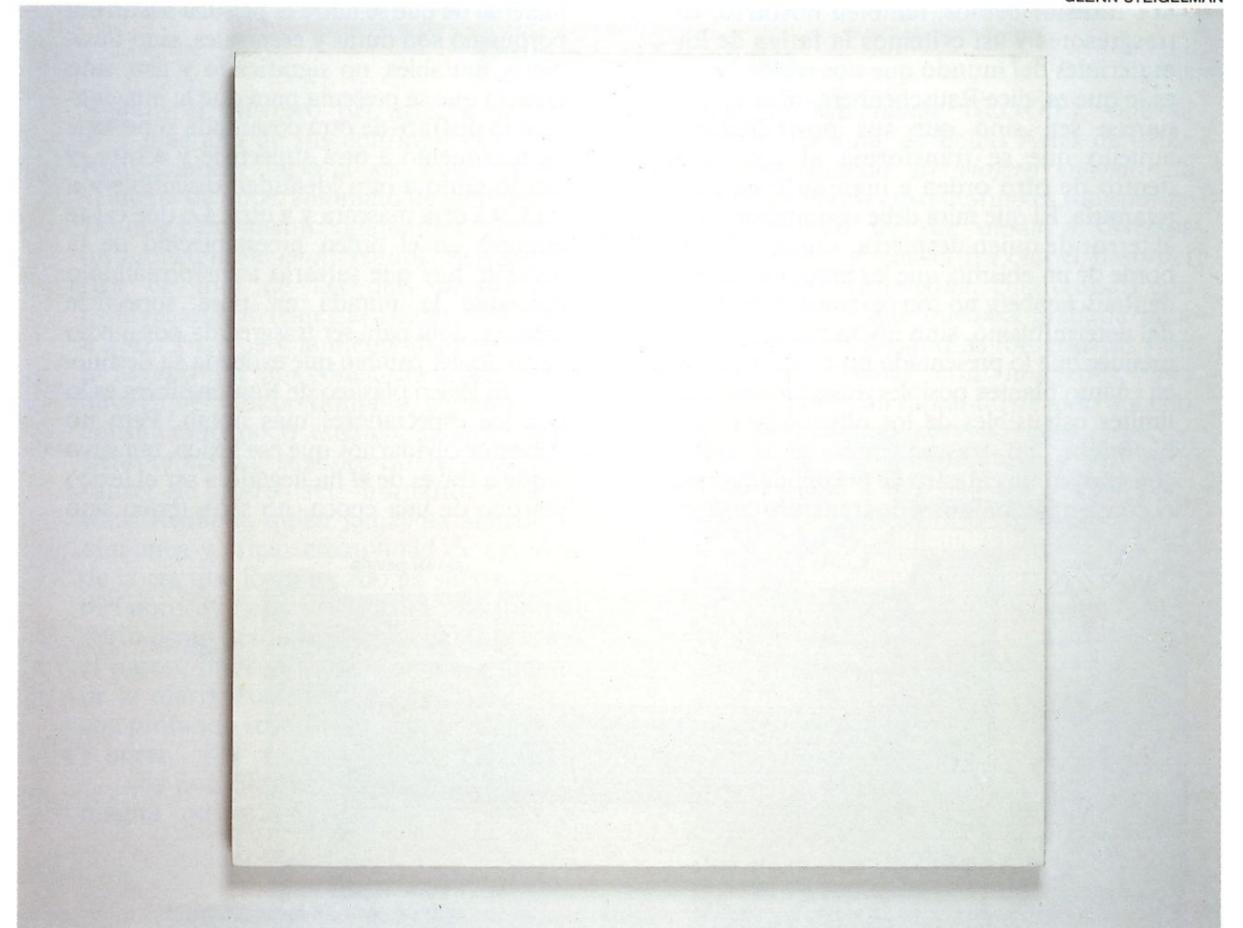
inexorable: se debe cambiar todo para alterar el significado de todo y renovar la mirada con el propósito de hacer realidad la fresca de una verdadera contemplación.

Esta es la invitación que Rauschenberg nos viene haciendo desde el fondo de la década del cincuenta: el gran trasgresor se levanta contra la opción única de la existencia de los objetos naturales, adheridos a una sola historia, a un sólo destino, a una sola identidad, y al invitarnos a re-examinar críticamente los límites de esas identidades, nos propone otras y nos invita a compartir este dramático placer. Así, para esta extraña y prometeica operación moral que consiste en no aceptar el destino único predeterminado, Rauschenberg nos propone que de contempladores

DAN BODNIK



Rauschenberg en el estudio de la calle Pearl, circa 1955



**White Painting, 1951
(Pintura Blanca)**

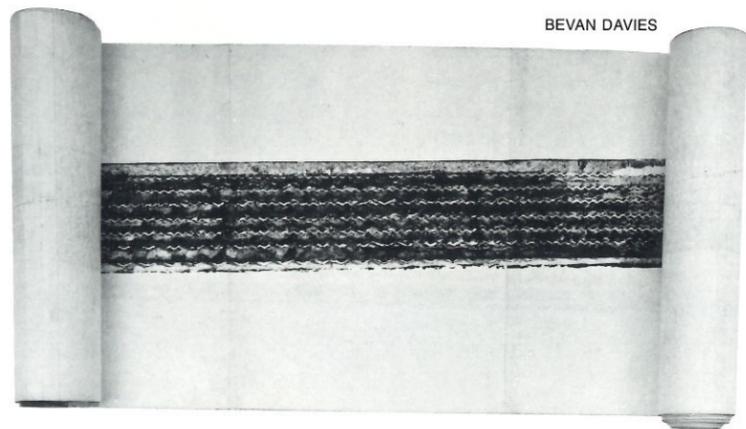


**Black Painting, 1951-52
(Pintura Negra)**

nos transformemos, también nosotros, en trasgresores y así evitemos la fatiga de los materiales del mundo que nos rodea: nada es lo que es, dice Rauschenberg, ni es lo que parece ser, sino que sus posibilidades, aquello que se transforma al colocarlo dentro de otro orden e ingresarlo en otra jerarquía. El que mira debe comprender con el terror de quien despierta, sonámbulo, al borde de un abismo, que las manipulaciones de Rauschenberg no son opciones definitivas del determinismo, sino invitaciones a comprender que lo presentado no es ley mas que en cuanto plantea posibles trasgresiones. Los límites ostensibles de los objetos son sólo históricos, no trascendentes, a lo sumo constituyen un catastro de posibilidades que el contemplador, antes de transformarse en

material de que se nutre la plástica del artista porque no son duras y esenciales, sino flexibles y mutables, no significado y uso, sino espacio que se presenta para que la imaginación lo disfrace de otra cosa: toda superficie da nacimiento a otra superficie y a otra, y por lo tanto a otra identidad discutible y a otra, y a otra máscara y a otra. Lo que existe inmerso en el orden preestablecido de la historia, hay que salvarlo transformándolo mediante la mirada en pura superficie creativa, apta para ser trasgredida por medio de cualquier cambio que extienda su destino.

El léxico plástico de Rauschenberg es lo que los espectadores más notan. Pero no debemos olvidarnos que ese léxico, tan suyo y que a través de él ha llegado a ser el léxico plástico de una época, no sería léxico sino



Automobile Tire Print, 1951
(Impresión de una Liente Automóvil)

trasgresor, encuentra en ellos. Rauschenberg nos invita a asistir a la operación moral, infinitamente humana, de reinventar límites variables para los objetos que hasta su advenimiento sólo conocían una posibilidad fija.

Para realizar esta función, en la que intervienen el misterio y la poesía, Rauschenberg se apropia de un léxico plástico movable, desarmable, descartable, perecedero, con cuya elegancia generalmente se le identifica. Es un léxico en que los objetos son pura superficie receptora de la mirada, rara vez objetos en que la mirada se hunde en busca de esencias, en las que Rauschenberg no cree si no están conferidas por el orden en que se coloca el objeto. Estas superficies en que los objetos naturales se transforman al descontextualizarlos, constituyen el

garabatos, si no establecieran un orden propio cada vez, o propusiera varios, o muchos órdenes. No es un orden natural, porque todo en Rauschenberg es artificio que ha llegado a su apogeo. Lo artificial, o mejor, el artificio, es el objeto replanteado por la imaginación dentro de un orden auto generado: es otro género de orden, que lleva un campo de significado alrededor suyo, frágil como todo en arte, que si se mueve un centímetro, si se altera una arruga, si se cambia un tono, se rompe y se pierde la elocuencia del objeto creado: la creación es una gramática plástica, a la vez que de un léxico, que es lo que permite que el objeto—o el elemento que es lo mismo—sea lo que este gran trasgresor quiso que fuera más allá de sus límites naturales, para que de este modo renazca la mirada rejuvenecida.

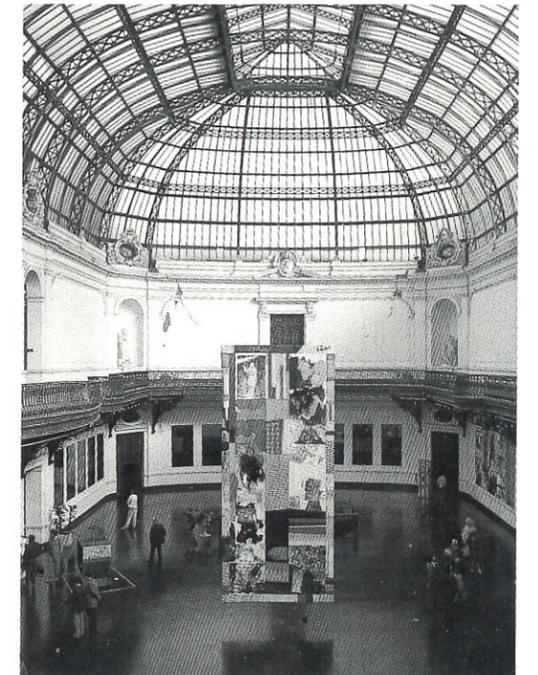
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

Presentación

Para el universo del arte, y también más allá de sus confines, el nombre Rauschenberg pasó a ser hace ya una veintena de años, sinónimo de vanguardia. De una permanente vanguardia, plena de un incontenible *elan* creador. Representativa de una de las más prolíferas e influyentes corrientes artísticas, destinada a abrir los ojos y la mente del espectador al mundo que nos rodea día a día, año a año. Aquel vibrar cotidiano, algunas veces considerado poco estético, siempre vital, siempre actual, siempre esfera preponderante de todo ser humano. Robert Rauschenberg, quien jamás ha alejado su dinámica y eficaz creatividad de ese vivir de la era que le ha tocado en suerte, supo, diríamos que con un espíritu muy afin al periodismo desde la primera vez que tomó el pincel, imprimir en su obra ese mundo de la diaria existencia, logrando siempre, con profundo sentido artístico, hacernos ver y mirar.

Es por ello que, sin duda alguna, su magna odisea, *Rauschenberg Overseas*

Culture Interchange (R.O.C.I.), que el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile ha denominado *El viajero mundo de Rauschenberg* y cuyo destino es transportar más de 200 de sus obras a diversos continentes, se convertirá con el paso del tiempo en viva leyenda. Una crónica con nada de mito que quedará grabada para siempre en las serigrafías fotográficas y en los audiovisuales con imágenes, que Rauschenberg irá captando de todo aquello



Patio Principal del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1952
(Sin título)

universalmente significativo y singular a cada país que el audaz proyecto incluye. Un abrazo cultural entre los pueblos a través del arte de uno de los más eminentes artistas entre todos los artistas de hoy.

Es para Chile y este museo no sólo un privilegio sino un alto honor que Robert Rauschenberg haya elegido traernos las 224 obras que se exhibirán durante cuatro semanas en ésta, la segunda etapa de su trayectoria.

Es, entonces, con hondo agradecimiento al señor Rauschenberg y a sus colaboradores que escribo estas líneas en nombre de todos los chilenos.

Nena Ossa
Directora

DOROTHY ZEIDMAN

Presentación

La presente exposición de Robert Rauschenberg es posiblemente el proyecto más singular y audaz que haya emprendido artista alguno en la historia: una exposición que se irá transformando y construyendo en su tránsito durante cuatro años por más de veinte países, una exposición que es ella misma una obra de arte en progreso, diferente en cada escala de su periplo mundial, enriquecida en cada lugar por obras inspiradas por el contacto directo y profundo del artista con ese país, y por documentación videográfica y fotográfica, hasta culminar finalmente en la National Gallery of Art, en Washington, museo que por primera vez acogerá una exposición de un artista viviente, sin duda en reconocimiento a la naturaleza sin precedentes, de este acto creativo de Robert Rauschenberg.

Las escalas latinoamericanas de R.O.C.I. (Rauschenberg Overseas Culture Interchange, que es nombre de este fantástico proyecto) han sido México (Museo Rufino Tamayo), Chile (Museo de Arte Moderno) y Venezuela. De aquí irá a China. Luego a Tíbet, etc. En el transcurso de la colaboración entre el Museo de Arte



Bob con Sophia Imber, directora del Museo de Arte Contemporáneo



Bed, 1955
(Cama)

Contemporáneo de Caracas y R.O.C.I., he tenido el privilegio y el agrado de conocer muy de cerca al autor de ese hito fundamental del arte de nuestro tiempo que son *Factum I* y *Factum II*, y de una vasta obra correspondiente a ese pináculo. A veces los artistas, al conocerlos en persona, nos decepcionan. No Rauschenberg. Su personalidad excede las expectativas. Al tratarlo de cerca, uno percibe la fuerza y la frescura creativas que lo llevaron a concebir R.O.C.I., esta obra de arte colosal (y no simple exposición) que es a la vez una apelación a la fraternidad y la comunicabilidad de las culturas humanas a través del arte.

Sofia Imber
Directora



Untitled, 1955
(Sin título)

GLENN STEIGELMAN



Odalisque, 1955-58
(Odalisca)

Robert Hughes

Rauschenberg por Rauschenberg

*El más vital de los artistas**

En arte, como en casi todo lo demás, los setentas aún no han sido bautizados. Al mirar hacia atrás, los historiadores ven en el arte estadounidense de los sesentas movimientos y ortodoxias - arte pop, arte minimalista, arte conceptual, arte op, arte

debía estar "contra" los otros. Además, un nuevo tipo de coleccionistas, ansiosos de arriesgar su dinero sólo en apuestas seguras -en aquello que sería lo históricamente inevitable, en la corriente central de la cultura- necesitaba autoridades.



Coca-Cola Plan, 1958
(El Plan de Coca-Cola)

de *color - field*, doctrinas sobre el plano y el límite del enmarcado, prescripciones, leyes. Las distintas categorías traquetean insistentes como tarjetas de checar en las máquinas de una oficina. El arte de los setentas es más variado, menos ambicioso, más difícil de clasificar. El credo actual proclama la fe en el "Cualquiera", el "o" y el "Sagrado Ambos".

Durante los sesentas el formalismo se apoderó del gusto de una manera casi mesiánica. Si se estaba "por" un tipo de arte,

Esto no pasa ahora. La corriente central del arte estadounidense se ha abierto hasta formar un delta en el cual se ahogó la idea tradicional de una vanguardia. De este modo, desafiando el dogma de que la pintura realista había muerto en manos del arte abstracto y la fotografía, el realismo ha renacido con tantas formas como pintores realistas hay.

Desde el frío, detallado vistazo del fotorealismo en su ambiente plástico hasta los románticos paisajistas de Maine o la

**Este artículo fué publicado por la revista TIME en el mes de noviembre de 1976, con motivo de la exposición retrospectiva de Robert Rauschenberg en la National Collection of Fine Arts en Washington, D.C.*

obsesiva mirada del pintor en California que tardó siete años en terminar un pequeño cuadro de unas cuantas pulgadas de arena colocada grano por grano sobre la tela, la variedad es infinita. La fotografía ha adquirido un status que era inimaginable hace una década.

Mientras tanto los pintores abstractos, liberados de la severidad de su misión, ya no se sienten avergonzados por el diseño y la decoración. Conforme retrocede el deseo de pintar para la posteridad, una nueva subjetividad lo ha reemplazado; se tiene vía libre para llevar la totalidad de la vida al arte mediante el video, la actuación y la participación. Prevalece un amplio y sabio eclecticismo.

Dentro de él, es un suceso lleno de simbolismo, la retrospectiva de unas 160 obras de Robert Rauschenberg que se inauguró el mes pasado en la Colección Nacional de Bellas Artes del Instituto Smithsonian en Washington, D.C. (y que viajará durante todo 1977 al Museo de Arte Moderno de Nueva York y a museos en San

Francisco, Buffalo y Chicago). Con su anárquica dulzura y su prodigioso talento, Rauschenberg, a los 51 años de edad, ha sido durante la mayor parte de estos últimos 25 años el *enfant terrible* del modernismo estadounidense: un pertinaz salteador repartiendo indulgencias por doquier. En él se ejemplifica el puro gusto por el arte.

Rauschenberg es sobre todo conocido por haber abierto los ámbitos de la imaginación que el arte pop acaparaba en los sesentas. Pero conforme se recorre la exposición, hábilmente depurada por el encargado de pintura del siglo XX del Smithsonian, Walter Hops, la enorme y dispersa creación de Rauschenberg, que incluye *combines*, pintura, serigrafías, esculturas y gráfica, se hace evidente que no ha habido arte antiformalista estadounidense al que Rauschenberg no se haya dirigido o, directamente puesto a prueba, a través de su festivo, despreocupado y fecundo talento. Es a él a quien se le debe gran parte de la elemental premisa cultural de que una obra de arte puede durar



Monogram, 1955-59
(Monograma)



indefinidamente, con cualquier material (desde una cabeza de cabra disecada hasta un cuerpo humano vivo), en cualquier lugar (en un escenario, frente a una cámara de televisión, debajo del agua, en la superficie de la luna o dentro de un sobre sellado), con cualquier propósito (excitar, contemplar, divertir, invocar, amenazar) y con el destino que él mismo elija, desde el museo hasta el bote de basura. "Un genio protéico" lo ha llamado el historiador de arte Robert Rosenblum. "Cada artista que a partir de 1960 se haya enfrentado a las restricciones que imponen la pintura y la escultura y haya creído que la totalidad de la vida está abierta al arte está -para siempre- en deuda con Rauschenberg".

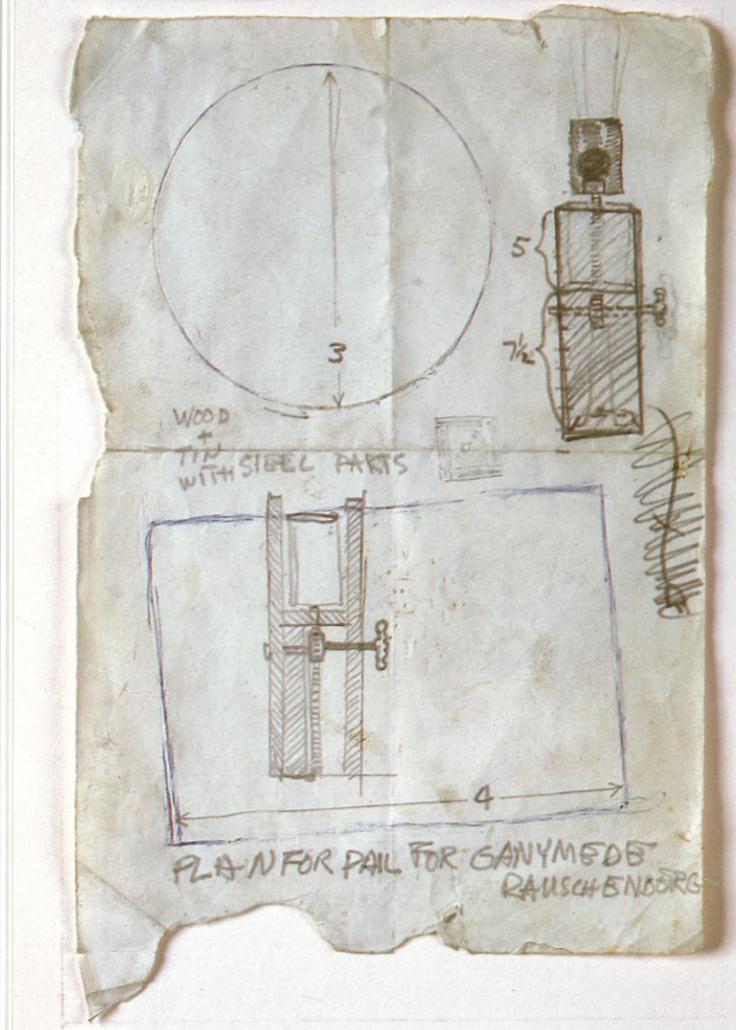


Canyon, 1959
(Barranca)

el mundo al mismo tiempo, resultaba demasiado común.

Así Rauschenberg no siempre recibió el crédito que se merecía -ni siquiera por su altruismo que no tiene paralelo reciente en los círculos de arte de Nueva York. Fue Rauschenberg el que puso su reputación y una gran parte de su tiempo, para apoyar el movimiento en favor de los Derechos del Artista y su cada vez más fuerte gestión por lograr que los artistas obtengan regalías al revenderse sus obras. Fue Rauschenberg el que, conociendo la lentitud con que las fundaciones otorgan becas, organizó y financió ampliamente Change, Inc. un fondo del cual los artistas con problemas urgentes de dinero podían obtener, en unos cuantos días, pequeñas becas para mantenerse. Se podía dar el lujo de ayudar. Sus recientes múltiples *Escarcha* se vendieron en 4000 dólares cada uno; la serigrafía *Barca* de 1962 podría venderse por 500 000 dólares en el mercado de hoy. "Bob ha invertido más dinero y tiempo en el mundo del arte que ningún otro artista vivo"

GLENN STEIGELMAN



GLENN STEIGELMAN

Plan for Pail for Ganymede, 1959
(Plano para El Bote para Ganimides)

Hay, por supuesto, puntos de vista en desacuerdo con este. En los sesentas Rauschenberg era despreciado en los círculos formalistas y visto con desconfianza en los demás. Su gusto era siempre demasiado fácil y omnívoro, un hecho de alguna manera encubierto por la cuidadosa selección de Hopps en esta exposición. Pero sin embargo lo que más irritaba de Rauschenberg eran su variedad y buen humor. Ignoraba por completo las graves y serias frases impuestas por el pretencioso mundo del arte en Nueva York. No tenía por qué cuidar de su reputación; ella lo haría por sí misma.

Además, Rauschenberg era un derrochador natural. Su aspecto, con su chamarra de cuero de puercoespín, erguido pero tambaleándose ligeramente, aderezado con Jack Daniel's, cacareando como un simplón texano y tratando de abrazar a todo



Pail for Ganymede, 1959
(El Bote para Ganimides)



Canto XXXIV, 1959-60
(Canto XXXIV)



Canto IV, 1959-60
(Canto IV)

dice uno de sus conocidos. "Necesita creer en una comunidad artística. Eso lo tomó directamente de San Pablo, 'debemos amarnos los unos a los otros o morir'".

Milton Rauschenberg (siendo muy joven se cambió el nombre a Robert) nació el 22 de octubre de 1925 en Port Arthur, Texas, un cansado y húmedo pueblo mantenido por una refinería de petróleo en el Golfo de México. Su padre, Ernest Rauschenberg, era el hijo de un médico inmigrante de Berlín que había descendido hasta el sur de Texas y se había casado con una cheroquí. Port Arthur no era precisamente un centro cultural. Su orquesta sinfónica era la sinfonola, las tiras cómicas su museo. Lo más parecido al arte que se podría ver eran los baratos cromos de imágenes sacras colgadas con tachuelas en la sala de los Rauschenberg (toda la familia era activamente devota de la Iglesia de Cristo). Décadas después Rauschenberg aludiría a la chillona nostalgia de esos cromos en sus primeros *combines* como *Colección*, 1953-1954, y *Charlene*, 1954.

Su educación fue irregular. Asistió a la escuela pública de Port Arthur y se graduó de bachillerato en 1942. "Sobresalí en bajas calificaciones" recuerda Rauschenberg. Hasta la fecha tiene una deplorable ortografía. En el otoño de 1942 se inscribió en un curso de farmacia en la Universidad de Texas en Austin, pero el cariño de Rauschenberg hacia los animales arruinó esa vocación. "Fui expulsado a los seis meses por negarme a hacer una disección a una rana viva en la clase de anatomía". Por aquel entonces, en cualquier caso, Estados Unidos estaba en guerra y Rauschenberg se alistó en la marina. Fue destinado a una escuela-hospital en San Diego en calidad de enfermero para desequilibrados mentales. Rauschenberg pasó dos años y medio, el resto de la guerra, trabajando en diversos hospitales de California. "Fue ahí donde aprendí qué pequeña diferencia hay entre la cordura y la locura - y comprendí que una combinación de las dos es lo que todo el mundo necesita".

Cada vez que conseguía un permiso para ausentarse por unos días del manicomio, Rauschenberg simplemente se dirigía a la autopista más cercana y pedía que lo llevaran a cualquier parte. Durante uno de esos viajes para matar el tiempo, Rauschenberg oyó hablar del jardín de cactus de la Biblioteca Huntington en San Marino. Cuando fue, se encontró con que la Biblioteca tenía cuadros, los primeros

“reales” que había visto jamás: *Retrato de la Sra. Siddons como la Musa Trágica* de Sir Joshua Reynolds y *El Niño Azul* de Thomas Gainsborough. Estos suaves, brillantes fantasmas de la cultura Georgiana dejaron a Rauschenberg estupefacto. Nunca en su vida había visto una obra de arte como arte y lo primero que le asombró fue “que alguien hubiese pensado estas cosas y las hubiera hecho. Detrás de cada una de ellas había un hombre cuya profesión era hacerlas. Tal cosa nunca se me había ocurrido”.

tiene éxito es muy difícil mantenerlo. Finalmente todos buscamos la comodidad. Eso es lo que les pasa a todos los maleantes”. Dado de alto de la marina en 1945, Rauschenberg decidió estudiar arte. Entró como alumno al Instituto de Arte de Kansas City aprovechando la Ley de Derechos de Ex-combatientes. Ponía aparte todo el dinero que le sobraba para hacer un viaje a Europa, el establecido viaje a la Mecca que hizo en 1948. “Estaba seguro que se debía estudiar en París si se era artista. Creo que yo llegué



Trophy II (For Teeny and Marcel Duchamp), 1960-61
(Trofeo II para Teeny y Marcel Duchamp)

Rauschenberg decidió que iba a pintar. Se hizo de pigmentos y brochas. No había privacía en las barracas y ser visto pintando hubiera provocado infinitas burlas. Una noche Rauschenberg se encerró en la letrina con un pedazo de cartón sobre las rodillas y secretamente hizo su primer garabato, el retrato de un compañero de la marina. Treinta años después, todavía piensa que esa ilícita primera noche fue ejemplar. “Siempre debería de haber un elemento de secreto, de criminalidad al hacer arte” dice. “Pero si se

por lo menos quince años tarde”. Sí estudió, aunque brevemente en la Academia Julian, pero como no hablaba ni una palabra de francés, el aprendizaje no sirvió de mucho. Se sentía fuera de lugar, auto-indulgente y asqueado, rodeado por una ya academizada tradición moderna que él no podía comprender.

Pero fue en la Academia donde conoció a su futura mujer una estudiante norteamericana de nombre Susan Weil. Regresaron juntos a Estados Unidos en el



First Landing Jump, 1961
(El Brinco del Primer Aterrizaje)



Kite, 1963
(Papalote)



Estate, 1963
(Patrimonio)

otoño de 1948. Rauschenberg había leído un artículo en la revista *Time* acerca del pionero abstraccionista Josef Albers, el veterano del Bauhaus que daba clases en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Albers era temido y admirado como teórico y autoritario; un *Junker* inspirado. Tener disciplina era lo que Rauschenberg sentía que le hacía más falta.

Rauschenberg resultó ser uno de los más exitosos artistas entre los que estudiaron con Albers, pero Albers despreciaba su obra. "No quiero ni saber quién hizo eso" decía al entrar al salón de clases señalando el más reciente esfuerzo de Rauschenberg. Años

Sin embargo uno de los ejercicios típicos del Bauhaus que Albers le encargaba a sus alumnos fue la raíz de lo que Rauschenberg más tarde desarrolló ampliamente: tenían que encontrar objetos desechados "interesantes" (cualquier cosa desde latas viejas hasta ruedas de bicicleta y piedras, llevarlas a la clase como ejemplos de formas estéticas accidentales. Lo que es más, los rigurosos ejercicios de color que Albers establecía tendrían después mucho que ver con las severas obras que Rauschenberg realizó entre 1951 y 1953: primero completamente blancas y luego completamente negras, las últimas pintadas sobre

estaban entre los innovadores que vivían ahí. Si se puede decir que el arte de avanzada en Estados Unidos en los cincuentas y al principio de los setentas tiene un inspirador único, ese hombre es Cage: al mismo tiempo el más *avant-garde* y el más transparente de los compositores, el Marcel Duchamp de la música, el hombre que eligió combinaciones de silencio y sonidos al azar en una estrategia estética para lograr darle al arte la densidad incluyente de la vida. Fue el ejemplo de Cage el que motivó a Rauschenberg a formular la tantas veces citada frase de que "la pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida . . . yo trato de actuar

ellos, más que los pintores neoyorquinos, le dieron por primera vez el sentimiento de una comunidad real de artistas. "Lo único que teníamos en común era nuestro entusiasmo y nuestra pobreza. No me sentía a gusto con los intereses de los pintores del momento -aunque su obra me gustaba bastante. Había mucha autocompasión en el ambiente, un sentimiento de estar maltratados por el mundo. Yo nunca me sentí así. Tenía aún el sentimiento religioso inculcado en mi infancia de que, bueno, eres tú quien decidió vivir esta vida y esa es la alternativa moral. Cage y yo vendíamos nuestros libros para comer. Hubo momentos en que me sentí



Barge, 1962-63
(Barcaza)

más tarde, cuando le preguntaron acerca de Rauschenberg, el viejo maestro contestó malhumorado: "Hasta la fecha he tenido algo así como 600 000 alumnos; no se puede esperar que me acuerde de todos ellos". Rauschenberg, a su vez, vivía asustado por su maestro. Su asistemática y salvaje mente no podía avanzar paralelamente al impositivo y riguroso pensamiento de Albers. "Albers tenía un sistema maravilloso", recuerda: "Hechos más intimidación. Me sentía aplastado. Hubiera dado cualquier cosa por complacerlo; eso era lo más doloroso. A Albers le disgustaba inmensamente mi trabajo. Sentía que nunca podría hacer algo meritorio. No tenía ninguna base en el pasado y ningún maldito futuro".

un arrugado montón de periódicos sin ninguna relación de color. Hace veinticinco años esos cuadros se veían absurdos; hoy parecen presentimientos. La historia del arte ha llegado hasta ellas y las obras de algunos de los más admirados jóvenes pintores estadounidenses -los cuadros de Robert Ryman en blanco, las pinceladas monocromas a la encáustica de Brice Marden- pueden ser vistas como originadas por los trabajos de Rauschenberg antes mencionados. "Albers", dice Rauschenberg "me dio un sentido de la disciplina sin el cual no hubiera podido trabajar".

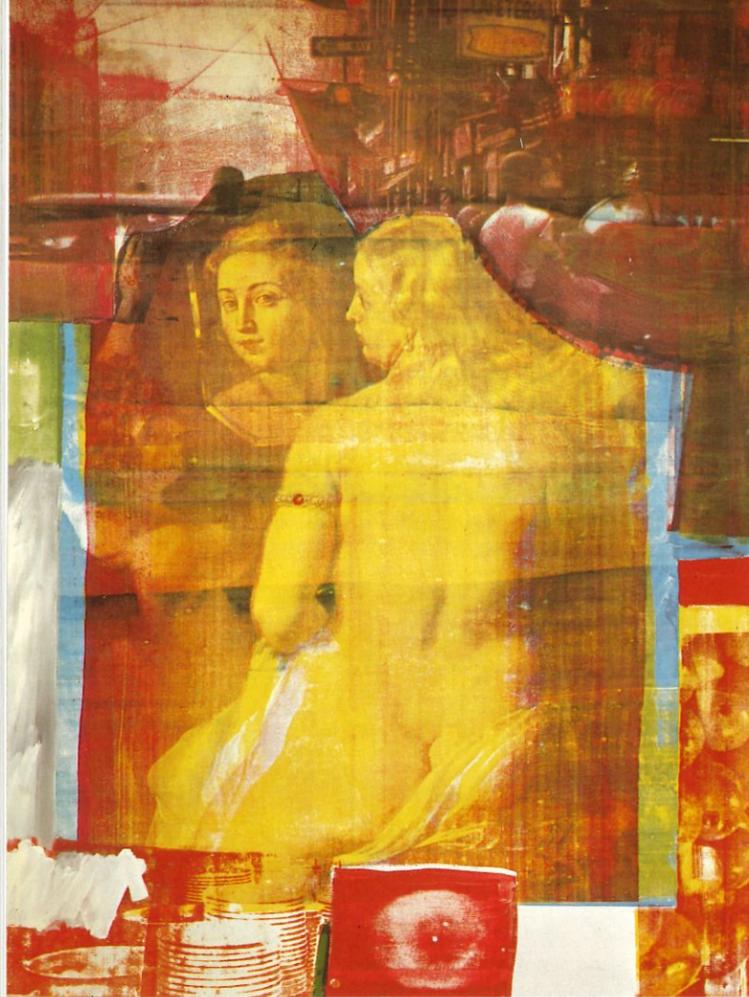
Pero en Black Mountain había un sentimiento más general de creación, porque el compositor John Cage y su amigo Merce Cunningham, el bailarín y coreógrafo,

en el espacio que existe entre ambas".

Un pintor no podía competir con las santificadas y difíciles presencias de Cage y Cunningham, pero se podía colaborar y eso es lo que Rauschenberg hizo. En los cincuentas y al comienzo de los sesentas, diseñó escenarios y vestuarios para el grupo de danza de Cunningham. En gran medida Rauschenberg se convirtió en el conductor a través del cual gran parte del dinero que producía la nueva pintura se canalizaba hacia el "improductivo" *avant-garde* de la danza y la música. Al hacerlo, sentía que sólo estaba pagando lo que debía porque cuando Rauschenberg vivió en Nueva York en el otoño de 1949, se unió al grupo de bailarines y músicos reunidos alrededor de Cage, Cunningham y Morton Feldman;

miserable. Pero tener que decir cada día ¿es esto lo que quieres hacer? eso, también le daba una gran alegría a mi trabajo".

Casi nunca había suficiente dinero para comprar los materiales apropiados así es que Rauschenberg utilizaba los que estuvieran a la mano. El papel heliográfico en hojas anchas costaba un dólar setenta y cinco centavos el rollo; él y Susan Weil (se casaron en 1950 y su hijo Christopher, nació al año siguiente) desenrollaban el papel en el suelo de su departamento, esparcían en él objetos sin ninguna relación entre sí como redes para pescar y manteles individuales y uno de ellos se acostaba desnudo mientras el otro recorría la superficie del papel con una lámpara de sol portátil haciendo así impresiones gigantes. Sólo queda una de esas obras: el



Persimmon, 1964
(Caqui)

radiográfico fantasma de un desnudo mágicamente transparente. Más tarde, Rauschenberg incluyó un motivo similar - una radiografía seccionada de su propio cuerpo - en la más grande y espectacular de sus litografías: *Amplificador*, 1967.

En esas heliografías, aparecían ya dos temas de su arte de madurez. El primero es el hecho de la colaboración: trabajó en ellos con su mujer de la misma manera en que trabajaría con otros en el teatro, la danza y la gráfica. "Las ideas no son bienes raíces; crecen colectivamente y eso les quita la egoísta soledad que tantas veces infecta al arte".

La segunda, igualmente importante, era la idea de que una superficie pintable es un imparcial recolector de imágenes. Se podía dejar caer cualquier cosa sobre las heliografías y dejaría una marca. Poco tiempo después Rauschenberg hizo pinturas de pasto, sacos de tierra y abono detenidos por una red de alambre de la cual brotaban retoños. (El último de estos modestos pioneros de arte - tierra murió de frío y sed en su *loft* cerca de los muelles de Fulton Street

en 1954). Los resultados de estos ejercicios hechos más bien en broma como parecía entonces, tendrían después una importancia decisiva en el arte moderno.

A estas alturas Rauschenberg estaba viviendo en el centro de un medio ambiente lleno de basura y chatarra -Manhattan- un lugar que deshecha más cosas en una semana de las que se producían en París en un año durante el siglo XVIII. Un paseo por la tarde lo proveía de una "paleta" completa de objetos con los cuales hacer arte: cartones, pizarrones, barreras de policía, brea de mar, un pájaro disecado, un paraguas roto, un espejo para afeitarse, tarjetas postales raídas.

En su estudio estas reliquias eran clasificadas, pegadas a superficies y acentuadas con manchas de pintura. Resultaban grandes *collages* a quien Rauschenberg les dio el nombre de *combinaciones*. Al principio eran relativamente planos. *Colección* era casi un *collage* ortodoxo: capa de baratijas medio borradas por brochazos y salpicaduras de pintura rojo brillante. (A Rauschenberg le gustaba que el color tuviera la misma cualidad "dada" que los objetos encontrados; al descubrir unas latas de pintura para casa, sin etiqueta, que estaban en oferta a cinco centavos cada una, las abría y pintaba con cualquiera que fuese el color que encontraba dentro).

Evidentemente, las raíces de los *combines* de Rauschenberg son parte de la historia del *collage* y particularmente de la obra del dadaísta alemán Kurt Schwitters que Rauschenberg vió en el Museo de Arte

PETER MOORE



Pelican
(Pelicano)



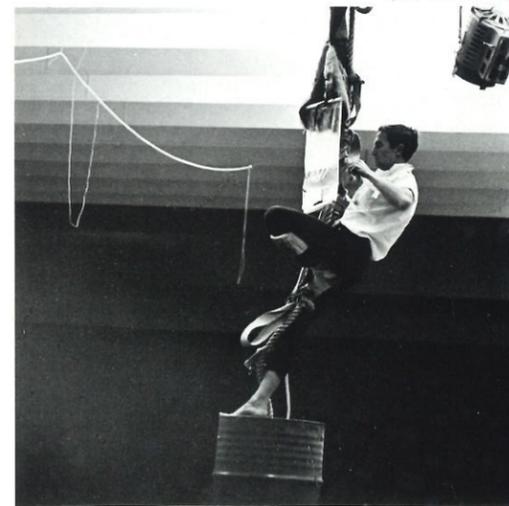
PETER MOORE

Pelican, 1963
(Pelicano)

STIG T. KARLSSON

Elgin Tie, 1964
(La Corbata Elgin)

STIG T. KARLSSON



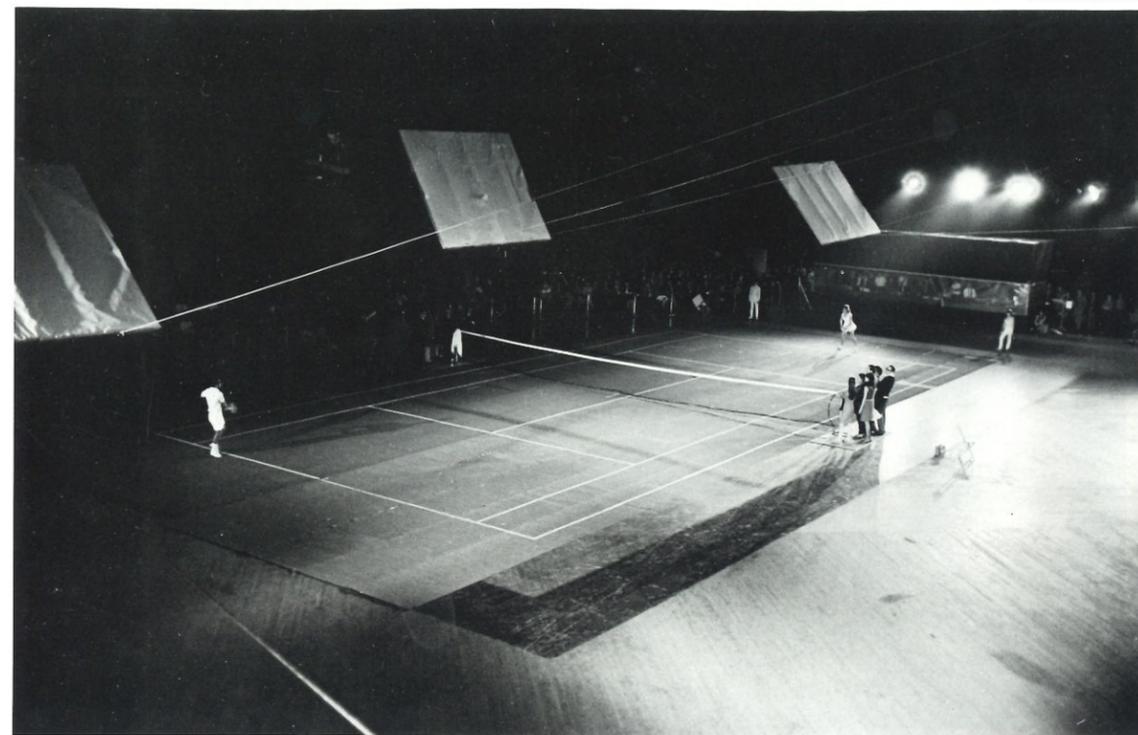


Revolver, 1967
(Revólver)

Moderno y que influyó en él especialmente por la forma en que estaban compuestos mediante una cuadrícula horizontal-vertical. "No usaba diagonales. ¡Yo odio las diagonales!" Este efecto es muy visible en obras como *Rebus*, 1955 -una imagen particularmente fugaz a pesar de su tamaño, llena de espacio etéreo e imágenes de vuelo: los vientos del *Nacimiento de Venus* de Botticelli, fotografías de una abeja, una libélula, un mosquito y el ojo de una mos-

ca. Gradualmente los objetos se hicieron cada vez más dominantes. Rauschenberg estiró la colcha de su cama sobre un bastidor improvisado, agregó una almohada y abrió ambas con líneas y chorreados de pintura. El resultado, *Cama*, 1955, se convertía en uno de los *objects de scandale* del arte estadounidense.

Debido a la agresiva peculiaridad de alguna de las cosas en la obra de Rauschenberg, sus mejores intérpretes asu-



PETER MOORE

Open Score, 1966
(Marcador Abierto)



ERIC POLLITZER

Solstice, 1968
(Solsticio)



Soundings, 1968
(Sonoridades)

mían que sus *combines* no podían contener un simbolismo, menos aún, un significado narrativo. “No hay mensajes secretos en Rauschenberg”, escribió el desaparecido historiador de arte Alan Salomon en 1963, “ningún programa social o protesta política transmitida en clave...”

Desde luego, los *combines* de Rauschenberg no ameritan que se busque en ellos ningún contenido político. Prácticamente ningún “gran” artista estadounidense de los cincuenta lo tenía -el ambiente era de un quietismo apolítico y era dado por hecho que el arte no tenía la posibilidad de reformar al mundo. Sin embargo, varios *combines* sí parecen, a esta distancia, estar “en clave”. El título de *Odalisk*, 1955-1958, nos dirige a una imagen favorita de esos dos sultanes del arte francés, Ingres y Matisse: el desnudo en el harem. Rauschenberg parodia eso: “la caja puesta en la obra alude a una figura humana; un torso, tambaleándose en su absurdo cojín de harem. Los lados de la caja están repletos con *pin-ups* y reproducciones de desnudos clásicos. Por último, el pollo disecado encima de la caja nos recuerda uno de los muchos términos franceses para nombrar a una cortesana cara: es una *Poule de luxe*.

Los *combines* de Rauschenberg, como la obra de su amigo y guía Marcel Duchamp, se basan en este tipo de bromas, paralelismos y subterfugios. Como Duchamp, Rauschenberg tendía a infundir a sus imágenes con una especie de ironía lujuriosa -el máximo ejemplo de eso es *Monograma*, 1959-. *Monograma* sigue siendo el más notable de los *combines* de Rauschenberg: una cabra de angora disecada, cercada por un neumático. El título se cumple en sí mismo -es el monograma de Rauschenberg, el signo por el que es mejor conocido- pero ¿por qué llegó a ser tan famoso? en parte por su oculta vida como un poderoso fetiche sexual. La lujuria de la cabra, como lo dijo William Blake en un contexto distinto, es la dádiva de Dios, y *Monograma* es una imagen de la cópula.

En la memoria colectiva del mundo del arte en Nueva York, la década de 1955 a 1964 tiene un aura casi mágica: un baño de transformaciones. Rauschenberg entró en él como una rana y salió como un príncipe con diploma, habiendo ganado el primer premio de la Bienal de Venecia de 1964.

Para 1955 los logros de los expresionistas abstractos -Pollock, Gorky, de Kooning, Still, Rothko, Kline, Motherwell- eran reconocidos al otro lado del Atlántico y la

colonización estética de Europa por el arte de Nueva York se hizo cierta. En este trascendental cambio de gusto, energía y lugar, una joven generación de artistas estadounidenses resultó heredera. Sus gemelos simbólicos, sus Castor y Polux

entonces el matrimonio de los Rauschenberg se había convertido en una amistad y había habido un divorcio en 1953. En 1955 Rauschenberg se cambió a un *loft* en el mismo edificio, al sur de Manhattan, donde Johns tenía su estudio. Se sostenían arreglando

GLENN STEIGELMAN



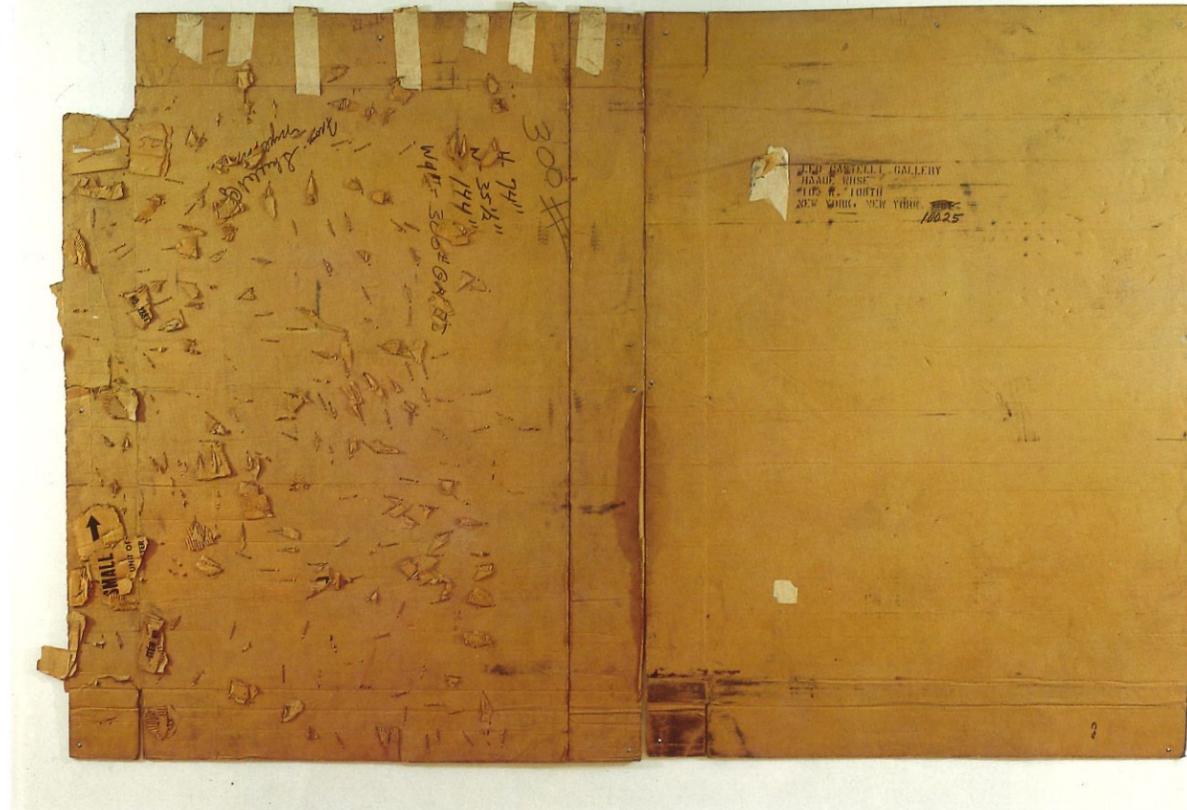
Signs, 1970
(Signos)

fueron Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Se conocieron hacia el final de 1954. Ambos se sentían campesinos ingenuos. Johns era originario de Carolina del Sur y dolorosamente tímido; Rauschenberg, especialmente cuando se ahogaba en bourbon, solía describirse a sí mismo como una “blanca basura texana”. Por aquel

escaparates para Tiffany y Bonwit Teller.

Sin embargo tenían sorprendentemente poco que ver como artistas. La obra de Johns era oblicua, extremadamente reflexiva, exquisitamente modulada (las superficies encáusticas de sus banderas, blancos de tiro y mapas, se encuentran entre las obras más entrañables de pintura pura hecha en el siglo



Castelli Small Turtle Bowl (Cardboard Series), 1971
(El Tazón de la Tortuguita de Castelli, Serie de Cartón)

XX); son el producto de una alta y cuidada inteligencia, llena de ironía y paradojas. No tenía dirección, sólo mostraba la dificultad de verlo todo claramente, nombrarlo con exactitud. Los enigmas formales del arte de Johns eran radicalmente diferentes de los luminosos, ebullientes antojos de Rauschenberg. Johns nos obligaba a ver y pensar; Rauschenberg a ver y ver. Rauschenberg respiraba hacia afuera, Johns hacia adentro. Esto actuó en contra de Rauschenberg porque lo que a la crítica de calidad en los sesentas le importaba, sobre todo en el arte, era descubrir los sistemas internos de una obra. Como el crítico de arte Brian O'Doherty ha dicho "Johns le dio todo lo que la crítica sería de Nueva York necesitaba para satisfacer a su propio narcisismo".

El público que Rauschenberg encontró en los cincuentas se hallaba entre sus compañeros artistas, los jóvenes que le darían una "imagen" diversa a los sesentas: James Rosenquist, Claes Oldenburg, Robert

Morris, Jean Tinguely- los hacedores de *happenings*, los creadores del arte pop. Dice Rauschenberg: "nosotros no cargábamos con la responsabilidad que tenían los expresionistas abstractos. Ellos habían peleado la batalla por demostrar que el arte estadounidense existía como tal; nosotros no tuvimos ese problema. Tampoco nos distraían los coleccionistas de arte o los impuestos, cosas que ni siquiera podíamos imaginar. Teníamos un deseo muy fuerte de tan sólo levantarnos y crear algo."

Nada podía estar más lejos de la realidad que la frecuentemente expresada noción de que Rauschenberg estaba embebido en una lucha épica contra el expresionismo abstracto. Esta noción fue fomentada por uno de sus gestos más conocidos: borrar un dibujo a lápiz de de Kooning. En verdad de Kooning le había dado a Rauschenberg el dibujo con ese propósito y de hecho lo que buscaba el joven artista era homenajear a de Kooning. Además las áreas pintadas de los *combines*



Bucintoro (Venetian Series), 1973
(Bucintoro, Serie Veneciana)

de Rauschenberg con sus provocativos manchones de color, son también una meditación sobre el legado del expresionismo abstracto; más que rechazarlo, lo expande.

Las superficies en los *combines* de Rauschenberg querían parecer casuales: cada una era un punto de encuentro donde las imágenes comunes podían exhibirse a sí mismas sin tener que escuchar los juicios de un artista sobre su relativa "importancia". En ese sentido, no contenían basura: todos los pájaros disecados y las llantas estaban, por así decirlo, en el Paraíso. Pero esa hospitalaria despreocupación de las imágenes ¿podría ser expresada sin esos objetos? entre 1959 y 1960 Rauschenberg hizo un grupo de ilustraciones para el *Inferno* de Dante. Descubrió que el periódico empapado en líquido para encendedores y después frotado contra otro papel se transfería como un gris fantasma de sí mismo. Esto abrió su trabajo a un río de imágenes de la prensa citadas con frialdad. En los dibujos sobre Dante, Virgilio, el Guía, aparece alternativamente como Adlai

Stevenson y un árbitro de beisbol; Dante es una indescriptible figura envuelta en una toalla que Rauschenberg encontró en un anuncio de *Sports Illustrated*; los centauros se convierten en coches y los demonios en soldados con máscaras de gas.

El siguiente paso era imprimir grandes imágenes sobre tela con sedas de serigrafía. Las pinturas con serigrafía que Rauschenberg hizo entre 1962 y 1965 tenían un brillante y acentuado sabor documental. La tela atrapaba a las imágenes y las acumulaba. Uno recordaba el parpadeo de un televisor al cambiar continuamente de canal: cohete, águila, Kennedy, bailarín, naranjas, caja, todo registrado con la cortante intensidad de anilina del color electrónico. El tema era el exceso.

Lo mejor de las pinturas con serigrafía de color como *Retroactive I*, 1964 era que tenían un tan alto belcanto que uno podía ignorar la desagradable resonancia de sus imágenes. Obsérvese la mancha roja en la esquina inferior derecha, un agrandamiento en serigrafía de una fotografía estro-



Sor Aqua (Venetian Series), 1973
(Sor Aqua, Serie Veneciana)

boscópica tomada por Gjon Mili de un desnudo caminando que imita al *Desnudo descendiendo una escalera* de Duchamp que a su vez estaba basado en una secuencia fotográfica de Marei. La imagen retrocede a través del tiempo tecnológico pero también puede verse como los apesadumbrados Adán y Eva en *La Expulsión del Paraíso* de Masaccio y esto convierte la enorme efigie de granito de John Kennedy (ya muerto entonces), con su invariable mano que

hecho de que ganara el primer premio en la Bienal de Venecia. Pocos dudaban ahora de que el centro del arte había emigrado a Nueva York y esto generó una orgía de chauvinismo a ambos lados del Atlántico. Algunas formas del éxito, dijo Degas, son iguales al pánico. Esta era una de ellas. Rauschenberg era ahora una celebridad, casi el "Más Famoso Artista del Mundo". Sus enemigos se apresuraron a acusarlo de cualquier vulgaridad que se utilizaba en la

GLENN STEIGELMAN



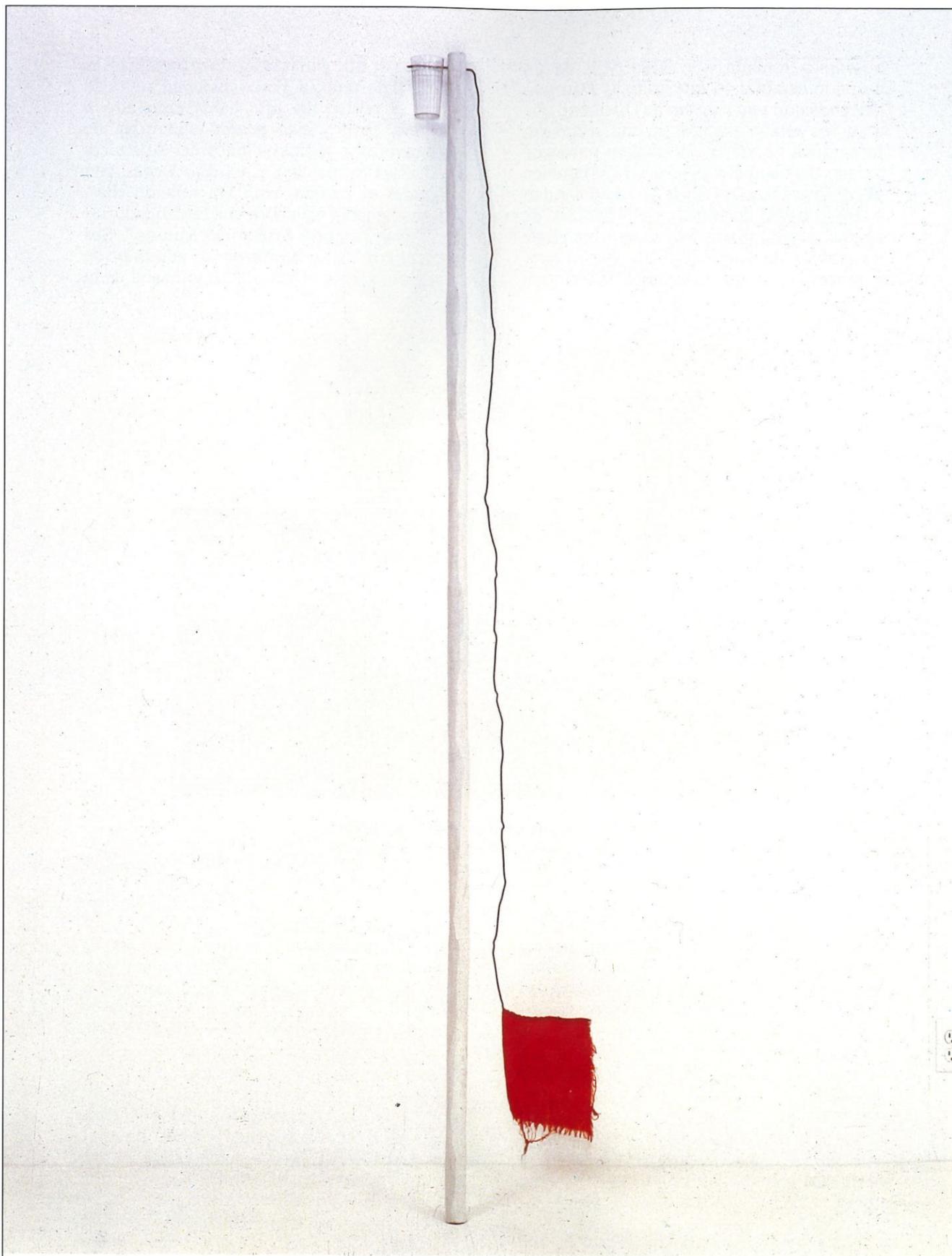
Untitled (Venetian Series), 1973
(Sin título, Serie Veneciana)

señala, en una suerte de deidad vengadora. Rauschenberg ha tenido grandes momentos de ironía social. "Vendrá el día", escribió Edmond de Goncourt en su diario en 1861, "en la que todas las naciones modernas adorarán a una especie de Dios estadounidense, sobre el que se escribirá mucho en la prensa popular e imágenes de este Dios se instalarán en las iglesias, no como la imaginación de cada pintor pueda describirlo sino como una sola imagen fijada y establecida por la fotografía. Ese día la civilización habrá alcanzado su cumbre y habrá góndolas impulsadas a vapor en Venecia".

En 1964 Rauschenberg navegó en una de esas góndolas a través de los descomunales elogios provocados por el

promoción del arte-pop.

Rauschenberg se enfrentó a la fama, de la misma manera en que los sonámbulos evitan misteriosamente chocar contra los muebles. Volvió a trabajar en equipo y durante el resto de los sesentas realizó todo tipo de proyectos en colaboración: eventos de *multi-media*, danza, uniones entre el arte y la ciencia. Evidentemente, para entonces el equipo había crecido considerablemente. Contaba con artistas que querían trabajar colectivamente, pero también había decenas de personas que simplemente querían una tajada de Rauschenberg; desde esposas de políticos con dientes afilados hasta grupillos artísticos de Park Avenue y estudiantes ineficaces. No era tan escandaloso y snob como el circo que rodeaba a Andy Warhol



Frigate (Jammer), 1975
(Fragata, Serie Jammer)



Sybil (Hoarfrost), 1974
(Sibila, Serie Escarcha)

GLENN STEIGELMAN

pero igual lo apartaba de su obra. “Mucha gente le arrebató a Bob su dinero y su tiempo” recuerda un amigo de los sesentas “y él lo sabía pero no dijo jamás una palabra en contra de ellos”.

Su más activa colaboración la realizó con Billy Klüver, un científico sueco que

investigaba rayos laser para el laboratorio de la compañía Bell Telephone. En 1966 crearon una fundación sin propósito de lucro llamada E.A.T. (Experimentos en Arte y Tecnología). Su propósito anunciado era catalizar “la inevitable intervención de la industria y la tecnología en el arte”. (E.A.T.

nació de "Nueve noches", una serie de *happenings* de *multi-media* que tuvieron lugar en Nueva York en 1966). Su principal proyecto fue elaborar el Pabellón de la Pepsi-Cola en la Expo '70 de Osaka, Japón, que reunió los talentos del cineasta Robert Breer, el escultor Forrest Myers, el pintor Robert Whitman, y una docena de artistas más.

El retorno de Rauschenberg a una producción continua en tanto artista, después de la confusión de los sesentas, vino a través de la gráfica. Desde el momento en

pero su colaboración era sencilla comparada con lo que Rauschenberg exige. Al trabajar con él tienes su vida, su espíritu, su energía: es la única calle de dos sentidos en el mundo del arte".

Más aún, Tyler afirma que Rauschenberg ha comenzado a llevar a la litografía al status de una forma mayor. "Estaba dispuesto a entregar generosamente cualquier gran idea al medio de la gráfica". Un ejemplo de primera es *Amplificador*, que fue en su momento la más grande litografía

MALCOLM LUBLINER



Bob sentado en una prensa en Gemini

1962 en que Rauschenberg hizo su primera litografía en Long Island en el estudio de Tanya Grosman se enamoró del medio. La piedra le resultaba erótica: "tiene toda la dureza de una roca pero todo la fragilidad y sensibilidad de la piel de un albino" dijo. Hacia el final de los sesentas trabajaba con los mejores impresores de Estados Unidos: Tanya Grosman en la Costa Este y Kenneth Tyler, director de Gemini, el taller de gráfica de Los Angeles. Tyler, quien se separó de Gemini en 1964 es inequívoco en su opinión de que "Rauschenberg es un absoluto maestro. He hablado con impresores que trabajaron con Picasso, Miró, quien quieras,

tirada a mano: seis pies de largo impresa con dos piedras. "En el sentido técnico" dice Sidney Felsen, el actual co-director de Gemini, "el aporte mayor de Bob a la litografía fue la combinación de imágenes fotografiadas y dibujo a mano. Pero el fue más allá. Se desprende de toda idea predeterminada para poder responder a su medio ambiente en cualquier momento dado. Alcanza un estado de meditación - de vacío - de tal manera que todo lo que pasa por su cabeza es justamente lo que *quiere* poner en la piedra".

El arte gráfico le ha dado a Rauschenberg una extraordinaria gama de materiales

y superficies. Fue a Francia en 1973 para realizar una *suite* llamada *Páginas y Fusibles* en un viejo molino de papel en Ambert; consistía en papel moldeado y entintado con desvanecidas imágenes incrustadas en la superficie. En 1975 Rauschenberg y su equipo -impresores, asistentes, amigos- viajó a la India para hacer un tiraje de obras en papel bambú, saris impresos y lodo. Pero la delicadeza de su mano produjo su obra maestra en la serie *Escarcha* que hizo con Gemini en 1974. Las *Escarchas* son hojas de seda, gasa y tafetán colgadas una sobre la otra. Cada hoja tiene impresas imágenes

yette St., y que se ha convertido del orfanatorio que era, en un lugar lleno de objetos encontrados, memorandums, dibujos, plantas y asistentes peripatéticos acompañados de una intemporal tortuga a la que él ve como su mayordomo. Pero últimamente pasa la mayor parte de su tiempo en una casa de madera construida en el centro de quince acres de palmeras selváticas y de la áspera playa de conchas de la Isla Captiva de las aguas del Golfo al sur de Tampa, Florida. Ahi, con dos prensas litográficas, preside una comunidad trabajadora de impresores y amigos cuyos



Tampa Clay Piece 3, 1972
(Pieza de Barro de Tampa)

provenientes del Banco Mental de Rauschenberg. En *Jalar*, 1974, la imagen central es la de un clavadista desapareciendo en una piscina visto desde arriba, tragado por una inmensidad azul como un hombre caminando en el espacio. Ninguna reproducción puede dejar ver la sutileza del juego entre la "realidad" documental del *collage* y la vaga belleza de su atmósfera.

Rauschenberg todavía mantiene su base en Nueva York, en un amorfo edificio de cinco pisos del siglo XIX con todo y su capilla situado al sur de Manhattan en Lafa-

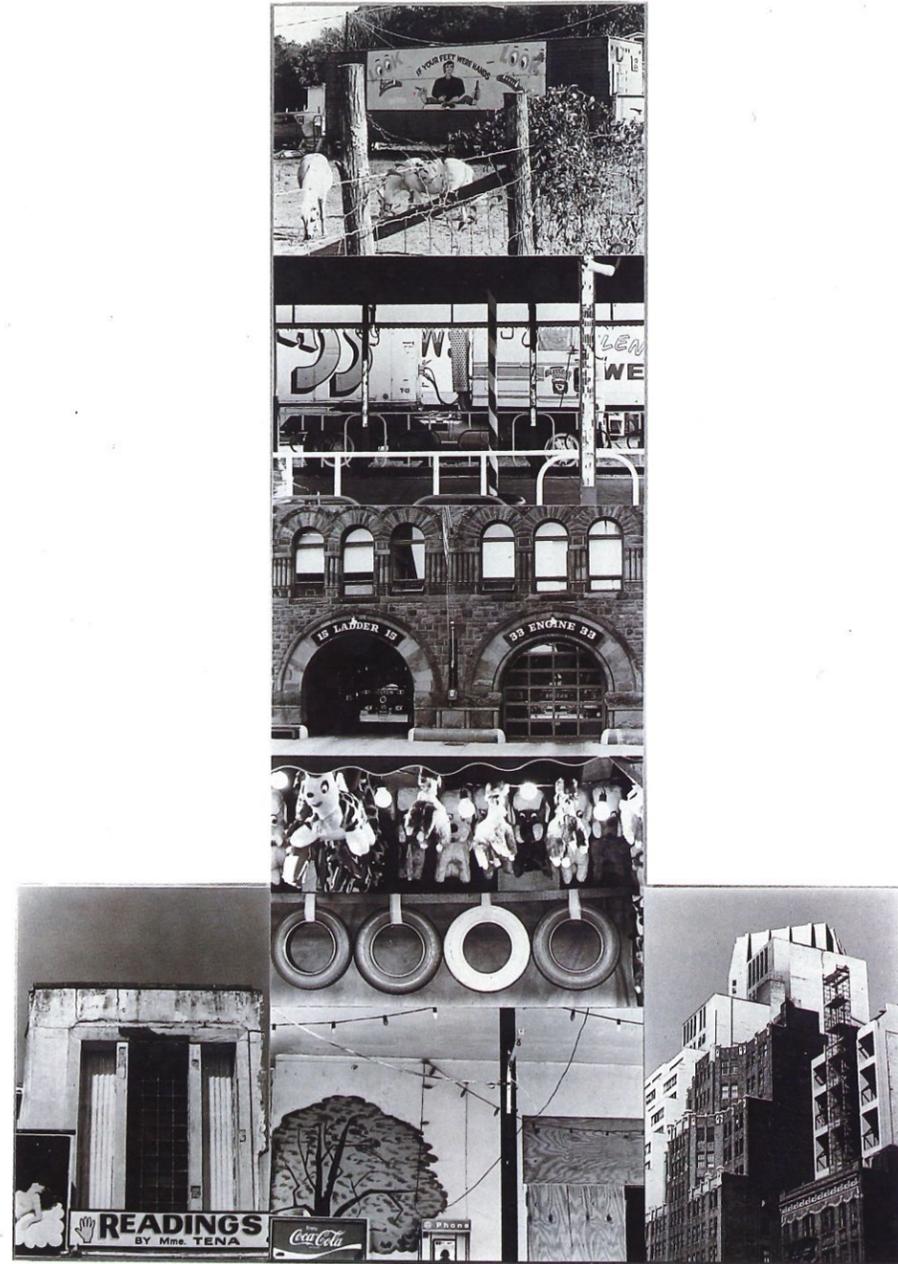
horarios se han ajustado al suyo: desayuno a las doce, nadar, trabajar todo el resto del día y la tarde, nunca cenar antes de media noche. "No puedes imaginarte" dice riéndose "la cantidad de distracciones que me ahorro aquí". Este paisaje nos da la clave de su más reciente trabajo empezando con las *Escarchas* hasta llegar a *Perturbadores* una serie de delicadamente cosidas construcciones de seda, bramante, y caña. No tienen pretensión alguna y apenas ocupan lugar en el espacio. Se ven como un destello de luz; como veleros en la noche.

En la playa, pasando las sutiles hojas de las uvas de mar, dos planos ambiguos se unen: el agua poco profunda de la costa, suavizada con algunas algas que reflejan la luz como el satín; y el pálido cielo coloreado con el desvanecido azul de un techo de Tiepolo. Un

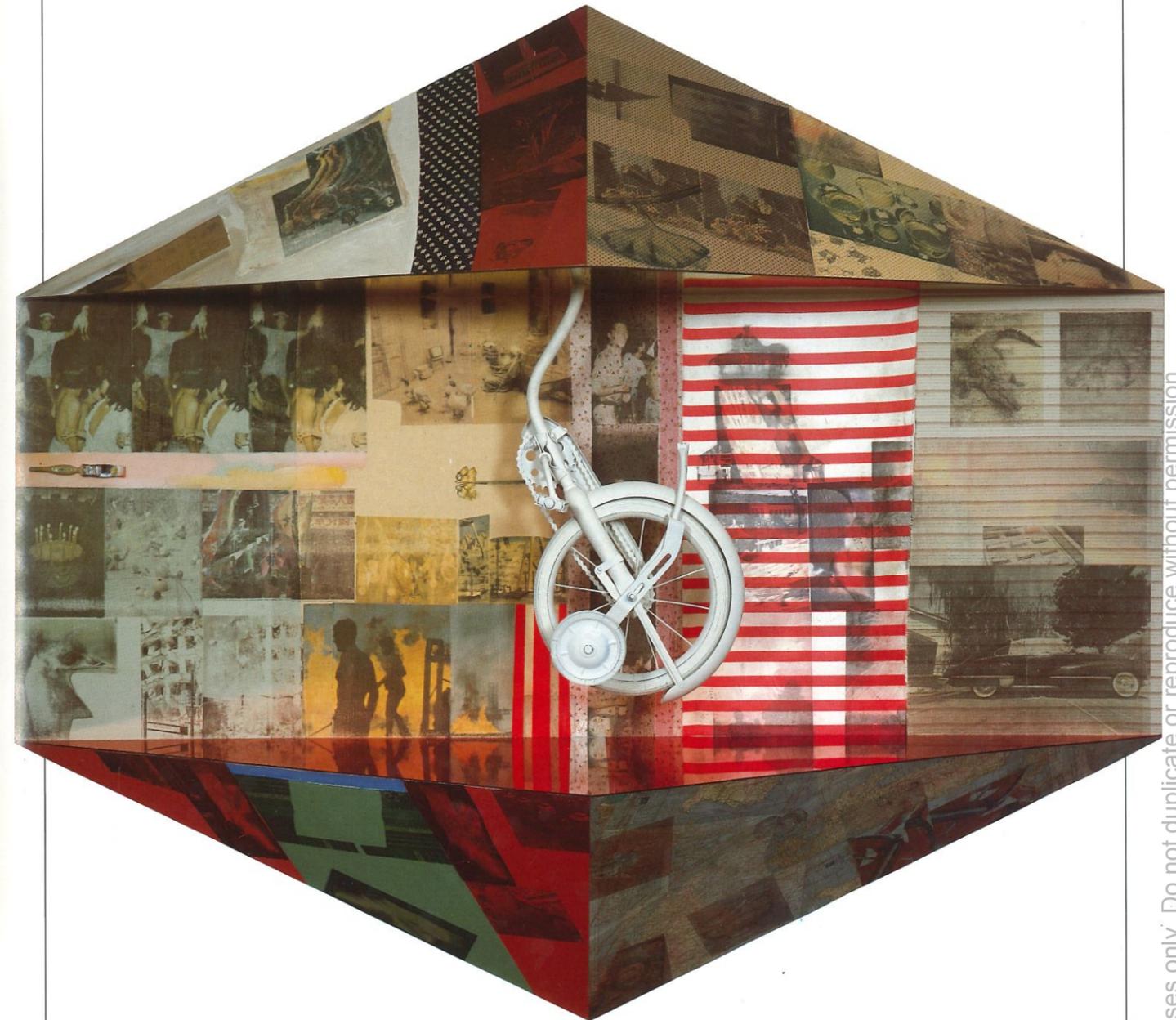
pelicano pasa flotando, aéreo, imprimiendo su desgastada silueta prehistórica en la textura de la escena. Una vez más, como en las últimas dos décadas, el arte de Rauschenberg regresa a su origen: el mundo.

Robert Hughes

Traducción: Juan García de Oteyza



Photem Series I #3, 1981
(Serie Photem I #3)



Miter I (Scale), 1980
(Inglete, Escala)



House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981
(Casa del Exámen de la Vista de la Araña de la Tierra, Serie Cábala Céfiro Americano)

ZINDMAN/FREMONT



EMIL FRAY

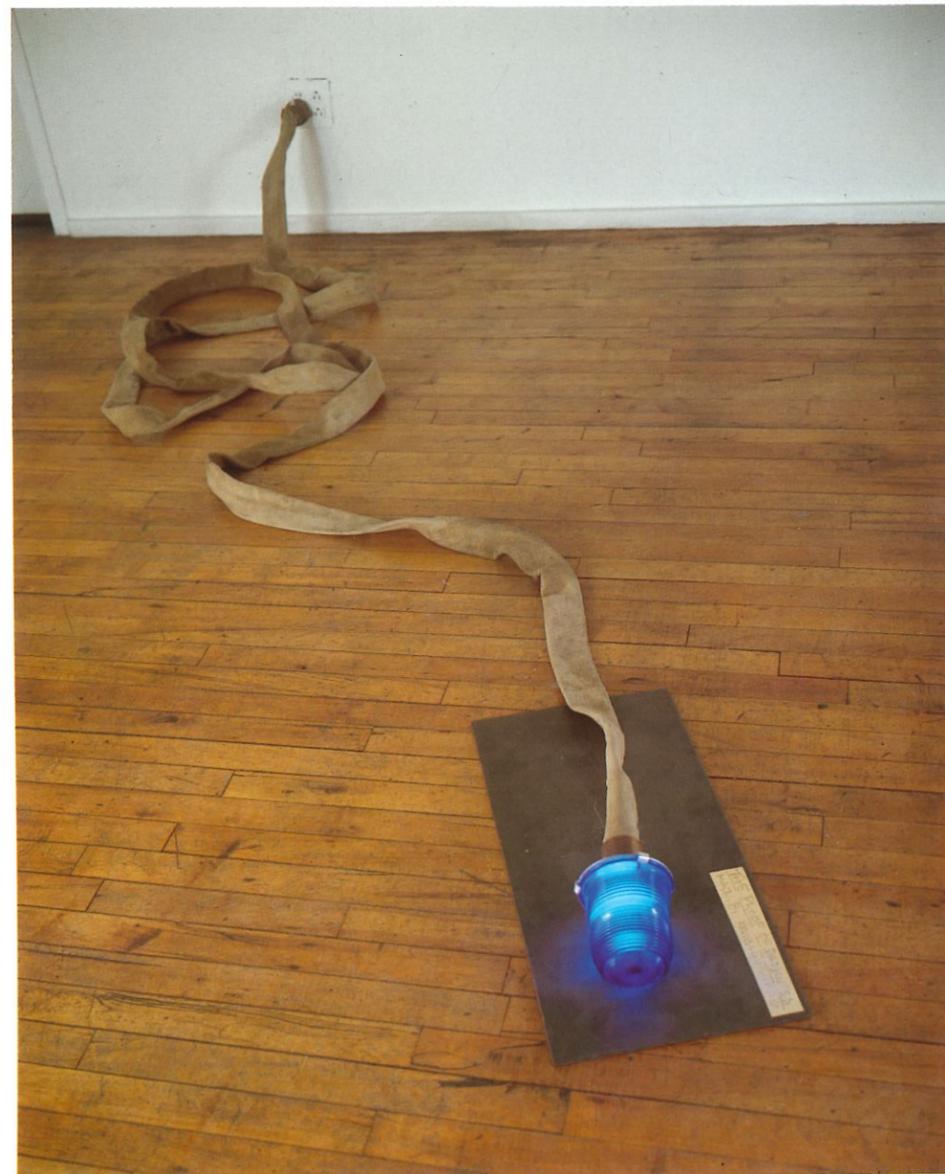
28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr), 1981
(28 Crímenes Famosos con Poemas, Serie Cábala Céfiro Americano)

EMIL FREY



Rudy's House – ROCI Venezuela, 1985
(La Casa de Rudy – ROCI Venezuela)

ZINDMAN/FREMONT



The Proof of Darkness (Kabal American Zephyr), 1981
(La Prueba de la Oscuridad, Serie Cábala Céforo Americano)



Forecaster—ROCI Mexico, 1985
(Pronosticador—ROCI México)



Caryatid Cavalcade I—ROCI Chile, 1985
(Cabalgata de Cariátidas I—ROCI Chile)



Caryatid Cavalcade II—ROCI Chile, 1985
(Cabalgata de Cariátidas II—ROCI Chile)

Catálogo de Obras

- 1**
Tanya, 1974
Litografía de color con papel moldeado y sin tinta; 22-5/8 × 15-3/8"; Edición de 50; Publicación: Universal Limited Art Editions.
- 2**
Crucifixion and Reflection, circa 1950
Pintura al óleo laca, impreso de papel montado sobre madera; 47-3/4" × 51; Colección: Menil Foundation.
- 9**
White Painting, 1951
Pintura de pared sobre lienzo; 48 × 48"; Colección del artista
- Black Painting, 1951-52**
Pintura al óleo y "collage" de papel sobre lienzo; 87 × 171" (4 unidades); Colección del artista.
- 10**
Automobile Tire Print, 1951
Una sola copia; 16-1/2 × 264-1/2" (completamente desarrollada); Colección del artista.
- 11**
Untitled, 1952
"Collage"; 14 × 5-1/4"; Colección del artista.
- 12**
Bed, 1955
Combine; 75-1/4 × 31-1/2 × 6-1/2"; Colección: Señor Leo Castelli y Señora, New York.
- 13**
Untitled, 1955
"Collage"; 13-3/4 × 13-1/4 × 1-3/4"; Colección del artista.
- 14**
Odalisque, 1955-58
Combine; 83 × 24-1/4 × 25-1/8"; Museo Ludwig, Cologne.
- 15**
Coca-Cola Plan, 1958
Combine; 26-3/4 × 25-1/4 × 4-3/4"; Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles: the Panza Collection.
- 16**
Monogram, 1955-59
Combine; 42 × 63-1/4 × 64-1/2"; Moderna Musset Stockholm.
- 17**
Canyon, 1959
Combine; 86-1/2 × 70-1/2 × 22-3/4"; Colección de Michael e Ileana Sonnabend.
- 18**
Pail for Ganymede, 1959
Montaje; 20 × 6 × 5"; Colección del artista.
- Plan for Pail for Ganymede, 1959**
Grafito y tinta sobre papel; 8-7/8 × 5-5/8"; Colección del artista.
- 19**
Ilustraciones para El Infierno de Dante
Canto XXXIV:
Circle Nine, Cocytus, Compound Fraud: Round 4, Judecca, Treacherous to Their Masters, 1959-60
Color y grafito gouache e impreso transferido; 14-5/8 × 11-1/2"; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Canto IV:**
Limbo, Circle One, The Virtuous Pagans, 1959-60
Grafito y color con gouache e impreso transferido; 14-5/8 × 11-1/2"; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 20**
Trophy II (For Teeny and Marcel Duchamp), 1960-61
Combine; 90 × 108 × 5"; Walker Art Center, Minneapolis.
- 21**
First Landing Jump, 1961
Combine; 89-1/8 × 72 × 6-5/8"; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 22**
Kite, 1963
Pintura al óleo sobre lienzo con pantallas de seda; 86 × 60"; Colección de Michael e Ileana Sonnabend.
- 23**
Estate, 1963
Oleo y tinta de serigrafía sobre tela; 95 3/4 × 69 3/4"; Museo de Arte de Filadelfia. Donación de los amigos del Museo de Arte de Filadelfia.
- 24-25**
Barge, 1962-63
Pintura al óleo sobre lienzo con pantallas de seda; 79-7/8 × 386"; Colección del artista.
- 26**
Persimmon, 1964
Pintura al óleo sobre lienzo con pantallas de seda; 66 × 50"; Señora Leo Castelli, Nueva York.

- 27**
Elgin Tie, 1964
Baile y presentación el 13 de septiembre 1964 Stockholm.
- Pelican, 1963**
Baile y presentación el 9 de mayo 1963 Washington, D.C.; Fotografía Nueva York 1965.
- 28**
Revólver, 1967
Montaje mecánico sobre plexiglas con pantallas de seda; 78-1/4 × 77 × 24-1/2"; Colección del artista.
- 29**
Open Score, 1966
Baile y presentación el 14 y el 23 de octubre 1966 Nueva York.
- Solstice, 1968**
Montaje mecánico sobre plexiglas con pantallas de seda; 120 × 192 × 192"; Museo Nacional del Arte Osaka, Japon.
- 30**
Soundings, 1968
Montaje sobre plexiglas con pantallas de seda y partes electricas; 96 × 432 × 54"; Museo Ludwig, Cologne.
- 31**
Signs, 1970
Impreso con pantallas de seda; 43 × 43"; Edición de 250; Publicación de Castelli Graphics; Por Styria Studios, Nueva York.
- 32**
Castelli Small Turtle Bowl (Cardboard Series), 1971
Construcción de pared de cartón y objetos sellados con acrílico, orla de madera prensada; 94-3/8 × 145-1/2"; Colección del artista.
- 33**
Bucintoro (Venetian Series), 1973
Construcción de cartón sellados con acrílico; 76-1/2 × 165 × 50"; Colección del artista.
- 34**
Sor Aqua (Venetian Series), 1973
Montaje; 98 × 120 × 41"; Colección de Teresa Bjornson, Los Angeles, California.
- 35**
Untitled (Venetian Series), 1973
Montaje; 27-1/2 × 90 × 16-1/2"; Colección del artista.
- 36**
Frigate (Jammer), 1975
Montaje; 92 × 16 × 30"; Colección de Robert y Jane Meyerhoff Phoenix, Maryland.
- 37**
Sybil (Hoarfrost), 1974
Calca soluble sobre lienzo y papel con "collage"; 81 × 81-1/2" (dimensión variable); Colección del artista.
- 39**
Tampa Clay Piece 3, 1972
Barro con "collage"; 19-1/2 × 24 × 5-1/2"; Edición de 20; Publicación: Graphicstudio Tampa.
- 40**
Photem Series I #3, 1981
Fotografía y collage sobre aluminio; 77-3/4 × 54"; Colección del artista.
- 41**
Miter I (Scale), 1980
Montaje; 86 × 96 × 26"; Colección del artista.
- 42**
House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981
Montaje; 82-1/2 × 40 × 105" (dimensión máxima); Colección del artista.
- 43**
28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr), 1981
Montaje; 93 × 94 × 94" Colección del artista.
- 44**
Rudy's House - ROCI Venezuela, 1985
Acrílico y objetos sobre madera. 98-5/8 × 49-1/2".
- 45**
The Proof of Darkness (Kabal American Zephyr), 1981
Montaje; (dimensión variable); Colección del artista.
- 46**
Forecaster - ROCI, Mexico, 1985.
Acrílico sobre lienzo; 80-3/4 × 50-3/8"; Colección del Pueblo de México en custodia del Museo Rufino Tamayo.
- 47**
Caryatid Cavalcade I - ROCI Chile, 1985
Acrílico sobre tela. 138-1/2 × 260-3/4".
- Caryatid Cavalcade II - ROCI Chile, 1985**
Acrílico sobre tela. 138-1/2 × 260-3/4".



For research purposes only. Do not duplicate or reproduce without permission.
Robert Rauschenberg Foundation Archives