

ABRIL-JUNIO DE 1985

México, D.F.

EL SOÑADO MUNDO DE RAUSCHENBERG



**Museo
Rufino Tamayo
Arte Contemporáneo
Internacional**

ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

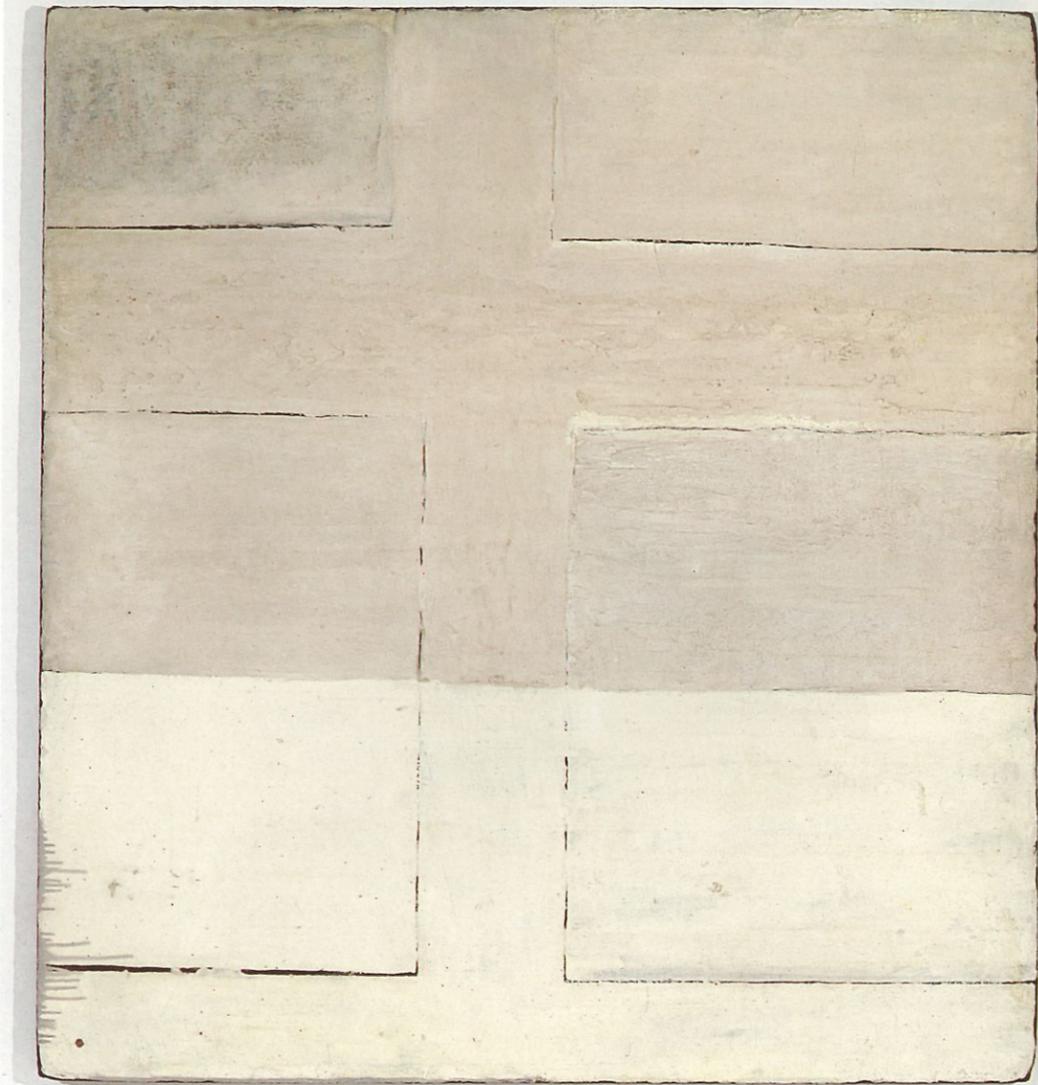
ULAE



Tanya, 1974

ESTE CATÁLOGO FUE PUBLICADO CON EL GENEROSO APOYO DE LA
SEÑORA EMILY LANDAU Y DE LA FUNDACIÓN DE FISHER-LANDAU

RICK GARDNER



Crucifixion and Reflection, circa 1950
(Crucifixion y Reflexión)

ROCI

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

GIANFRANCO GORGONI



Robert Hughes fué arquitecto y caricaturista. Actualmente es el crítico de arte de la revista TIME.

El Museo Rufino Tamayo

es un museo privado que se ha dedicado desde 1981, año en el que fué inaugurado, a promover el arte contemporáneo con exposiciones internacionales.



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.

NINA SUBIN



1 Tanya, 1974	14 Odalisque, 1955-58	22 Kite, 1963	31 Signs, 1970	40 Photem Series 13, 1981
2 Crucifixion and Reflection, circa 1950	15 Coca-Cola Plan, 1958	23 Windward, 1963	32 Castelli Small	41 Miter I, 1980
8 Rauschenberg in Pearl Street studio	16 Monogram, 1955-59	24-25 Barge, 1962-63	Turtle Bowl, 1971	42 House of The Eyetest of the Earth Spider, 1981
9 White Painting, 1951	17 Canyon, 1959	26 Persimmon, 1964	33 Bucintoro, 1973	43 28 Famous Murders with Poems, 1981
Black Painting, 1951-52	18 Pail for Ganymede, 1959	27 Elgin Tile, 1964	34 Sor Aqua, 1973	44 Hotshot, 1983
10 Automobile Tire Print, 1951	19 Canto XXXIV, 1959-60	28 Pelican	35 Untitled, 1973 (Venetian Series)	45 The Proof of Darkness, 1981
11 Untitled, 1952	20 Trophy II, 1960-61	29 Revolver, 1967	36 Frigate, 1975	46 Forecaster—ROCI Mexico, 1985
12 Bed, 1955	21 First Landing Jump, 1961	30 Open Score, 1966	37 Sybil, 1974	47 Daydream—ROCI Mexico, 1985
13 Untitled, 1955		Solstice, 1968	38 Bob sentado en una prensa en Gemini	
		31 Soundings, 1968	39 Tampa Clay Piece 3, 1972	

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.

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 Lazoń
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 Tepeltitla
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.
Schenkers International
Forwarders, Inc.
New York, New York
Universal Limited
Art Editions
West Islip, New York
University of
South Florida
Tampa, Florida

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.

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



Rauschenberg, México, 1985

El Más Vital De Los Artistas

Rauschenberg por Rauschenberg

El más vital de los artistas

En arte, al igual que en otros campos, los años setenta aún no han sido bautizados. Cuando los historiadores contemplan el arte norteamericano de la década de los sesenta, ven movimientos y ortodoxias: arte pop, arte minimalista, arte conceptual, arte óptico, arte de *color-field*, las doctrinas sobre superficies planas y límites del enmarcado, exclusiones y mandatos. La coincidencia de las categorías resuena con la exactitud con la que las tarjetas perforadas encajan en sus ranuras. El arte de los setenta es más polimorfo, menos ambicioso y más difícil de clasificar. El credo proclama la creencia en lo "Uno u Otro" y en el "Sagrado Ambos".

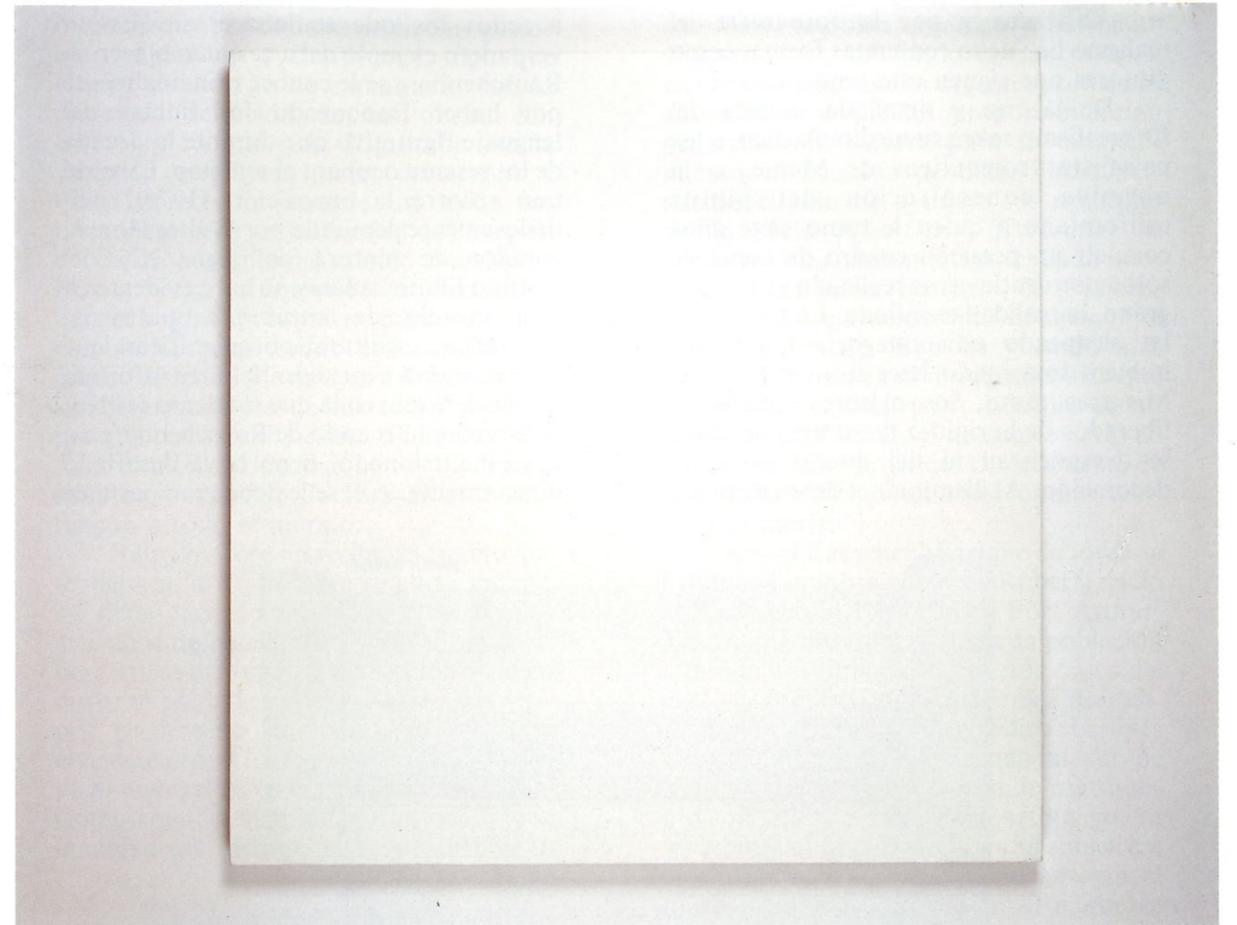
Durante los sesenta, el formalismo confirió una exclusividad casi mesiánica al gusto. Si uno tenía predilección *por* un tipo de arte, se esperaba que estuviera *contra* otras corrientes. Además, una nueva clase de coleccionistas, ávidos por invertir su dinero sólo en apuestas seguras-en aquello que se convertiría en *Historicamente Inevitable*, es decir, en la corriente principal de la cultura, necesitaban de autoridades. Hoy ya no sucede así. La corriente principal de la cultura en Norteamérica se ha desplegado en un delta en el que se ahogó la noción tradicional de una vanguardia. Así, como un reto al dogma de que la pintura realista había sido aniquilada por el

DAN BUDNIK



Rauschenberg en el estudio de la calle Pearl, circa 1955

GLENN STEIGELMAN



White Painting, 1951
(Pintura Blanca)

GLENN STEIGELMAN

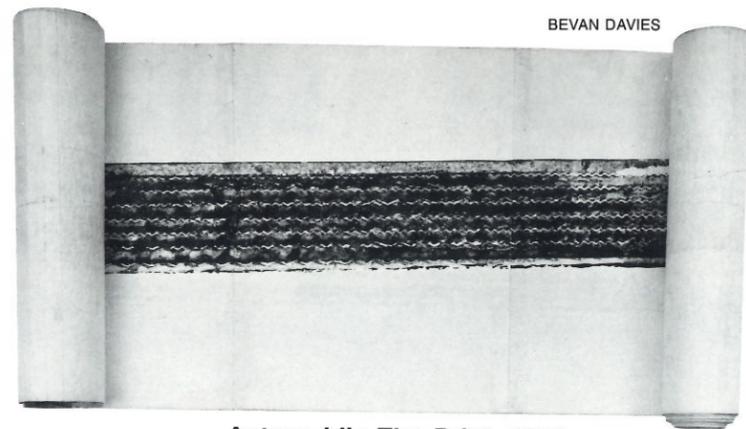


Black Painting, 1951-52
(Pintura Negra)

arte abstracto y por la fotografía, el realismo ha vuelto con tantas formas como pintores que siguen esta tendencia.

De la fría y detallada mirada del fotorealismo sobre su medio plástico, a los paisajistas románticos de Maine, o la obsesiva concentración del pintor californiano a quien le tomo siete años concluir un pequeño cuadro de arena de sólo unos centímetros realizado grano por grano, la realidad es infinita. La fotografía ha alcanzado una categoría que nadie hubiera imaginado hace unos diez años. Mientras tanto, los pintores abstractos liberados de la rigidez de su misión ya no se avergüenzan ni del diseño ni de la decoración. Al disminuir el deseo de pasar

a todos los que se le acercan. Es un verdadero ejemplo del arte como placer. A Rauschenberg se le conoce principalmente por haber franqueado los límites del lenguaje figurativo que durante la década de los sesenta ocupara el arte pop. Cuando uno recorre la exposición (1976), cuidadosamente depurada por Walter Hopps, curador de pintura del siglo XX del Instituto Smithsonian, se hace evidente en esta mezcla de *combines*, pinturas, serigrafías, escultura, obras gráficas, que no existe una expresión del arte informal norteamericano en la que el talento festivo, indiferente y fecundo de Rauschenberg no haya incursionado, o no haya desafiado directamente. A él se le debe gran parte de



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

a la historia con un particular estilo de pintar, una nueva subjetividad ha tomado este sitio: la franca libertad para llevar al arte cualquier aspecto de la vida mediante el video, el *performance* o la participación. Un variado y sabio eclecticismo prevalece.

Dentro de ese eclecticismo, un acontecimiento cargado de simbolismo, fue la retrospectiva de Robert Rauschenberg compuesta por unas 160 obras que se presentó en octubre de 1976 en la Colección Nacional de Bellas Artes que depende del Instituto Smithsonian de Washington, D.C., la cual viajó también al Museo de Arte Moderno de Nueva York y a los museos de San Francisco, Buffalo y Chicago. Rauschenberg, que actualmente (1985) tiene 59 años, ha mostrado una dulzura anárquica y un prodigio talento. Durante más de un cuarto de siglo ha sido considerado como el *enfant terrible* del modernismo norteamericano, un pícaro de tiempo completo que prodiga indulgencias

la idea cultural de que una obra de arte puede existir indefinidamente, puede hacerse con cualquier material (de una cabra disecada a una persona viva), puede ponerse en cualquier sitio (en un escenario, frente a una cámara de televisión, bajo el agua, sobre la superficie de la luna, o en un sobre sellado), puede servir para cualquier propósito (motivarnos, contemplarla, divertirnos, invocarla, amenazarlos) y puede destinarse al lugar que se elija (desde un museo hasta el basurero).

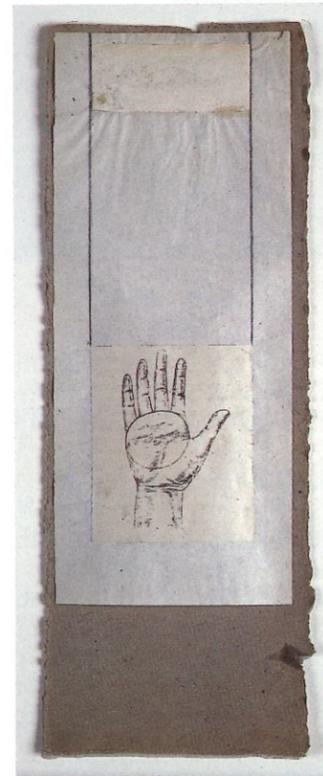
Robert Roseblum, el historiador de arte, considera que Rauschenberg es un "genio proteico": "cada artista que después de 1960 haya desafiado las restricciones de la pintura o la escultura y haya creído que la vida en su totalidad estaba abierta hacia el arte está en deuda con Rauschenberg para siempre".

Hay por supuesto puntos de vista divergentes. En los sesenta, el círculo de los formalistas detestaba a Rauschenberg y, en

otros medios, se dudaba de él. Sus gustos eran superfluos y omnívoros, algo que Hopps se encargó de enmascarar con la esmerada selección de las obras. Sin embargo, lo que más disgustaba era la variedad y el buen humor del artista, a quien parecía importarle un bledo los lineamientos de gran seriedad que surgían del corazón mismo del mundo artístico de Nueva York. La reputación de Rauschenberg se cuidaba sola y él no hacía nada por cambiarla; para todos era familiar su actitud disipada y la imagen que ofrecía con su chaqueta de piel de puercoespín, de pie pero un poco tambaleante, aderezado con Jack Daniel's, riéndose como un tejano simplón y tratando de abrazar al mismo tiempo a todo el mundo.

Rauschenberg no recibió el crédito que se merecía, ni siquiera por su altruismo que no tiene paralelo reciente en los círculos artísticos de Nueva York. Fue Rauschenberg quien arriesgó su reputación y quien dió gran parte de su tiempo al movimiento por el derecho de los artistas con su creciente proyecto de ley para garantizar el pago de regalías en la reventa de pinturas. Como conocía bien la lentitud con que se manejan las instituciones que dispensan

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1952
(Sin título)

subsidios, también organizó y patrocinó *Change, Inc.*, un fondo al que podrían recurrir los artistas con urgentes problemas de efectivo y que les proporcionarían pequeñas subvenciones para su mantenimiento en cuestión de días. Podía permitirse el lujo de ayudar: sus múltiples de la serie *Hoarfrost (Escarcha)* se vendieron en cuatro mil dólares cada uno; su serigrafía *Barge (Barcaza)*, de 1962 bien podría valer quinientos mil dólares en el mercado actual. "Bob ha gastado más tiempo y dinero en el mundo del arte que ningún otro artista vivo", dice uno de sus conocidos. "Para él, es necesario creer en una comunidad artística. Directamente de San Pablo: debemos amarnos los unos a los otros o morir."

Milton Rauschenberg (que de joven se cambió el nombre por el de Robert) nació el 22 de octubre de 1925 en Port Arthur, Texas, una miserable y húmeda población a donde se refina petróleo en la costa del golfo de México. Su padre Ernest Rauschenberg era hijo de un médico berlinés inmigrante que había llegado al sur de Texas en donde había contraído matrimonio con una cheroquí. Port Arthur no era un centro cultural: la orquesta sinfónica era la sinfonola y las tiras cómicas eran el museo. Lo más cercano al arte que se podría encontrar eran las estampas religiosas que colgaban con alfileres en la casa de Rauschenberg, cuya familia era devota de la Iglesia de Cristo. Algunas décadas más tarde Rauschenberg aludiría a la llamativa nostalgia iconográfica de esas estampas en sus primeros *combines*, como *Collection (Colección)* (1953-54), *Charlene* (1954). Su educación fue inconsistente. Asistió a escuelas públicas de Port Arthur graduándose de bachiller en 1942. "Sobresalía en bajas calificaciones" recuerda Rauschenberg. Todavía tiene una ortografía deplorable. En el otoño de 1942 se inscribió en un curso de farmacéutica en la Universidad de Tejas, en Austin, pero su afecto por los animales acabó con aquella vocación. "Me expulsaron a los seis meses por negarme a hacer una disección de una rana viva durante la clase de anatomía". En esos momentos, Estados Unidos estaba en guerra y Rauschenberg ingresó en la marina norteamericana. Fue relegado a la escuela del Hospital de la Marina de San Diego donde trabajó como enfermero en el hospital de enfermos mentales. Durante los últimos dos años y

medio que duró la guerra, Rauschenberg trabajó en varios hospitales de California. “Así es como aprendí que no hay mucha diferencia entre la locura y la salud mental y me di cuenta que es una combinación de ambas lo que necesitamos”.

Cada vez que obtenía un permiso para salir unos días del manicomio Rauschenberg se dirigía a la autopista más cercana y pedía aventón hacia cualquier parte. En uno de esos viajes para matar el tiempo, oyó hablar del jardín de cactus de la Biblioteca Huntington de San Marino. Fue allí y encontró que en la biblioteca había cuadros, los primeros cuadros “de verdad” que había visto en toda su vida; allí estaban el *Retrato de la Sra. Siddons como la musa trágica* de Sir Joshua Reynolds y *El niño azul* de Thomas Gainsborough. Estos afables y brillantes fantasmas de la cultura georgiana lo dejaron estupefacto. Jamás en su vida había contemplado una obra artística como arte y lo primero que lo sorprendió fue “que alguien las había pensado y las había hecho. Detrás de cada una de ellas estaba un hombre cuya profesión era hacerlas. Esto nunca se me había ocurrido”.

Rauschenberg decidió entonces que pintaría. Se hizo de algunos pigmentos y pinceles. No existía ninguna privacidad en las barracas y, si hubiera sido descubierto pintando, se hubiera visto en el peor de los ridículos. Una noche se encerró en una letrina con un pedazo de cartón sobre las rodillas y en secreto garabateó su primera obra, el retrato de un compañero de la marina. Treinta años más tarde aún recuerda esa primera noche ilícita como un acto ejemplar. “Al hacer arte, siempre debería existir un elemento de reserva, de criminalidad aunque si se tiene éxito, es difícil mantenerlo. Finalmente todos buscamos la comodidad, es lo que les pasa a los delincuentes”.

En 1945, decidió estudiar arte. Se matriculó en el Instituto de Arte de la ciudad de Kansas gracias a la Carta de Derechos del ejército. Guardó hasta el último centavo para irse a Europa, el obligado viaje a la Meca de todos los artistas, un viaje que realizaría hasta 1948. “Estaba seguro que si era artista tenía que estudiar en París. Creo que tenía cuando menos quince años de retraso”. Durante un breve periodo estudió en la Academia Julian, pero como no hablaba ni una palabra de francés, el aprendizaje fue prácticamente nulo. Se sentía desorientado,

DOROTHY ZEIDMAN



Bed, 1955
(Cama)

lleno de indulgencia hacia sí mismo e intranquilo, rodeado por una tradición académica moderna que no acababa de entender.

Cuando todavía en la escuela, conoció a la que se convertiría en su esposa, una estudiante norteamericana llamada Susan Weil. Ambos volvieron juntos a los Estados Unidos en 1948. Rauschenberg había leído un artículo en el *Time* que hablaba de Josef Albers, un pionero del abstraccionismo, veterano de la Bauhaus quien estaba dando clase en la Universidad de Black Mountain, en Carolina del Norte. A Albers se le consideraba como un teórico y como un maestro que enseñaba a base de disciplina:

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1955
(Sin título)

un *Junker* inspirado. Rauschenberg sentía que era disciplina lo que él necesitaba.

Rauschenberg se convirtió en uno de los artistas de más éxito entre los ex-alumnos de Albers, quien por cierto, aborrecía su trabajo. “No quiero saber quien hizo eso”, decía entrando al salón de clases y señalando el último esfuerzo de Rauschenberg. Años más tarde, cuando le preguntaron al viejo maestro por ese alumno, replicó: “hasta el momento, habré tenido algo así como seiscientos mil alumnos. No esperarán que me acuerde de todos ellos”. Rauschenberg en cambio, estaba alarmado por su maestro. Su desordenada mentalidad no podía adaptarse al im-

positivo y riguroso pensamiento de Albers. “Albers tenía un sistema maravilloso. Hechos más intimidación. Me sentía aplastado y hubiera hecho cualquier cosa por agradarle. Eso era lo que más me dolía. A Albers le disgustaba inmensamente mi trabajo. Yo sentía que jamás sería capaz de realizar algo que valiera la pena. Era como no tener ni pasado ni futuro”, recuerda Rauschenberg.

Sin embargo, uno de los ejercicios tipo Bauhaus que Albers acostumbraba asignar a sus alumnos fue la raíz de la experimentación posterior de Rauschenberg: tenía que encontrar cosas “interesantes” entre los desechos, cualquier cosa: latas viejas,



Odalisque, 1955-58
(Odalisca)

ruedas de bicicleta o piedras y llevarlas a clase como ejemplos de formas estéticas accidentales. Además, los rígidos ejercicios de color que Albers les imponía hacia el final del aprendizaje, tienen mucho que ver con los severos lienzos que realizara Rauschenberg entre 1951 y 1953, pinturas totalmente blancas primero, y totalmente negras las últimas, pintadas sobre capas de periódicos arrugados sin relaciones de color. Hace veinticinco años estas obras resultaban absurdas y hoy se les juzga como precursoras. La historia del arte ya las ha aceptado, y los trabajos de algunos de los más jóvenes y admirados pintores norte-

guru nativo que haya incidido sobre todo el arte de avanzada de los cincuenta y los sesenta el crédito se lo llevaría John Cage el más vanguardista y el más transparente de los compositores, el Marcel Duchamp de la música, el hombre que con combinaciones de silencio y sonido casual construyó una estrategia estética con el fin de darle al arte la densidad incluyente de la vida. Fue el ejemplo de Cage el que motivo a Rauschenberg a formular aquella observación que tanto se ha citado: "la pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida... yo intento actuar en la brecha que existe entre ambos".

SQUIDDS AND NUNNS



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

americanos (como las pinturas blancas de Robert Ryman o las monocromas planchas a la encáustica de Bryce Marden) tienen su origen en las mencionadas obras de Rauschenberg. "Albers me inculcó una disciplina sin la cual no podría haber hecho nada".

Pero en Black Mountain había un sentido más general de fermentación, porque el compositor John Cage y su amigo Merce Cunningham, el bailarín-coreógrafo, se contaban entre los innovadores que allí vivían. Si quisiera hablarse de un único

Un pintor no podía competir con las santificadas y difíciles presencias de Cage y Cunningham, pero podía colaborar, y fue lo que hizo Rauschenberg durante los cincuenta y hasta los primeros años de los sesenta diseñó escenografías y vestuarios para la compañía de ballet de Cunningham. De un modo considerable, Rauschenberg se convirtió en el conducto por el cual pasaron las fortunas producidas por el nuevo arte de los sesenta, incluyendo el suyo, para ir a parar a la vanguardia "econó-

micamente” improductiva: la música y la danza. Al hacerlo, sentía que estaba pagando viejas deudas ya que cuando Rauschenberg se estableció en Nueva York en el año de 1949, se unió a un grupo de bailarines y músicos en torno a Cage, Cunningham y Morton Feldman; ellos, más que los pintores neoyorquinos, le permitieron sentirse dentro de una verdadera comunidad artística. “Nuestro entusiasmo y nuestra pobreza era todo lo que teníamos en común. Nunca me sentí a gusto con las motivaciones de los pintores que me rodeaban aunque me gustaba su trabajo. Había demasiada autocompasión flotando en el aire, un sentimiento de estar siendo maltratados por el mundo. Yo jamás me sentí así. Yo seguía pensando igual que como me habían enseñado durante mi formación religiosa en la niñez: que es uno mismo quien decide como vivir esta vida, y esa es la alternativa moral. Cage y yo vendíamos nuestros libros para poder comer. Hubo ocasiones en que me sentí miserable. Pero teniendo que decidir cada

día ¿es esto lo que quieres hacer? le daba una gran alegría a mi trabajo.

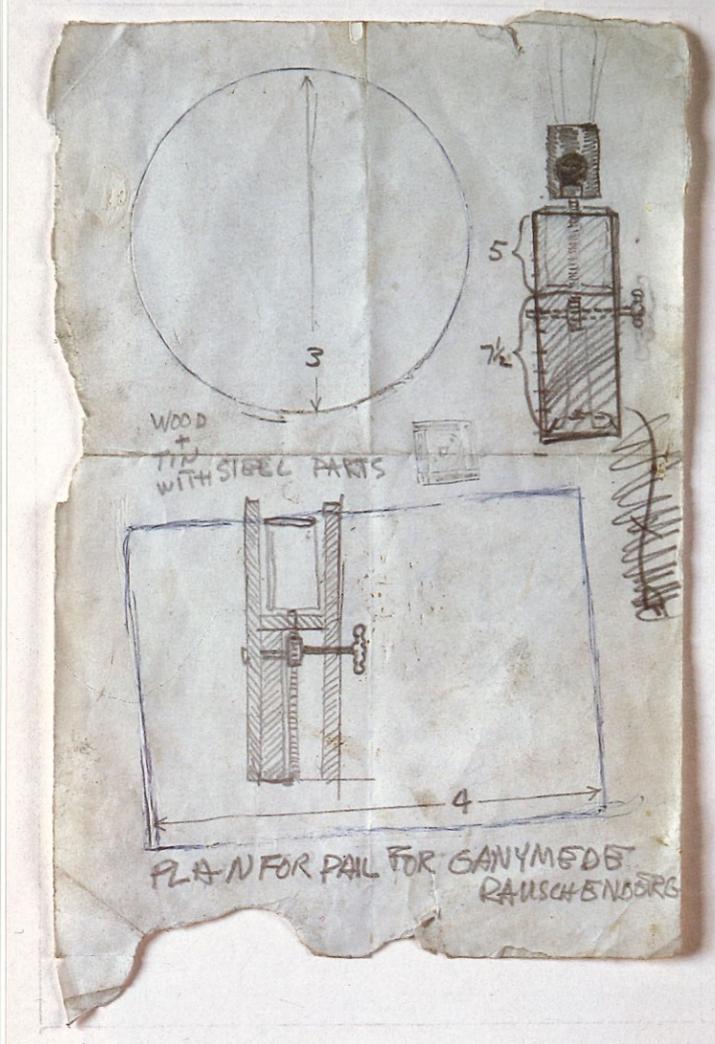
Como casi nunca había dinero suficiente para comprar materiales apropiados, Rauschenberg tenía que comprar materiales inapropiados. El rollo de papel para heliográficas en hojas anchas costaba 1.75 dólares. El y Susan Weil (con quien se casó en 1956 y de cuya unión nació Christopher al año siguiente) desenrollaban el papel sobre el piso del departamento y esparcían objetos para crear diseños como redes de pescar o carpetas tejidas, y mientras uno de ellos se acostaba desnudo encima de esta superficie, el otro repasaba el papel con una lámpara portátil de sol creando impresiones gigantes. Sólo sobrevive uno de estos trabajos: una fantasmal radiografía azul de un desnudo espectralmente transparente. Años más tarde, en 1967, Rauschenberg utilizó un motivo similar, una radiografía seccionada de su propio cuerpo- en la más grande y espectacular de sus litografías, *Booster*, (*Amplificador*).



Monogram, 1955-59
(Monograma)



Canyon, 1959
(Barranca)



GLENN STEIGELMAN

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

En estas heliográficas ya aparecen dos temas característicos de su arte maduro. El primero es la colaboración, pues trabajaba en ellas con su esposa, al igual que con otros en el teatro, en la danza y al imprimir. "Las ideas no son un patrimonio individual sino que crecen de manera colectiva; esto acaba con aquella soledad egoísta que en general infecta al arte".

El segundo tema, tan importante como el primero es la idea de que la superficie de una pintura es una imparcial depositaria de imágenes. Cualquier cosa podía dejarse caer sobre el papel heliográfico con la certeza de que dejaría una marca. Poco después, Rauschenberg hizo pinturas con yerba, manojos de tierra y plantas envueltos con tela de alambre para gallineros de los que brotaban los retoños. (El último de estos modestos precursores del arte

terrestre murió de sed y de frío en su estudio de los muelles de la calle Fulton, en 1954). Los resultados de este ejercicio, que puede considerarse, aún hoy como entonces como una payasada, serían de capital importancia para el arte moderno.

Para ese entonces, Rauschenberg vivía en el centro de uno de los sitios más llenos de basura que existen, Manhattan, un lugar que en sólo una semana desecha más artículos de los que se producían en París durante un año en el siglo XVIII. Un paseo vespertino podía proveerle de una "paleta" completa de cosas con las cuales era posible fabricar arte: cartones gruesos, vallas con franjas de las que usa la policía, alquitrán marino, un pájaro disecado, un paraguas roto, un espejo para afeitarse, postales mugrientas. . . Estas reliquias eran clasificadas en su estudio, adheridas a una superficie y acentuadas con gruesas capas de pintura. Emergían como *collages* de gran escala a los que Rauschenberg denominó *combines*. En un principio eran relativamente planos, y por ejemplo, *Collection* (Colección)

GLENN STEIGELMAN



Pail for Ganymede, 1959
(El Bote para Ganimides)



Canto XXXIV, 1959-60
(Canto XXXIV)



Canto IV, 1959-60
(Canto IV)

era casi un *collage* tradicional formado por capas de baratijas cubiertas a medias por ráfagas o manchas de brillante pintura de color rojo. A Rauschenberg le gustaba que el color tuviera una cualidad semejante a la de los objetos encontrados al azar, al descubrir en una barata latas sin etiqueta a cinco centavos de dólar cada una, las abría para pintar con cualquier color que se encontrara adentro.

Por supuesto, las raíces de los *combines* de Rauschenberg están dentro de la historia del *collage* y muy en especial en la obra del dadaísta alemán Kurt Schwitters. Aún recuerda cuanto le "asombraron" los *collages* de Schwitters que vió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y cuanto influencia ejercieron en él por la forma en que aquellas composiciones estaban compuestas sobre una cuadrícula horizontal - vertical. "No utilizaba diagonales. ¡Yo abomino las diagonales." Este efecto es visible claramente en obras como *Rebus* (1955), una imagen curiosamente fugitiva a pesar de su gran tamaño, llena de espacio abierto e imágenes de vuelo; los vientos del *Nacimiento de Venus* de Boticelli, fotografías de una abeja, una libélula, un mosquito, y el ojo de una mosca. Gradualmente los objetos se fueron volviendo más dominantes. Rauschenberg extendió la colcha de su cama sobre un bastidor improvisado, le añadió una almohada y los cubrió con rayas y gotas de pintura. El resultado, *Bed (Cama)* (1955), iba a convertirse en uno de los *objets de scandale* del arte norteamericano.

Dada la agresiva diferenciación de algunas cosas en la obra de Rauschenberg, sus mejores intérpretes decidieron que los *combines* no tenían un contenido simbólico y mucho menos un significado narrativo. "No hay mensajes secretos en Rauschenberg", escribió el desaparecido historiador de arte Alan Solomon en el año de 1963, "no existe un programa de disidencia social o política transmitido mediante un código..."

En efecto, los *combines* de Rauschenberg no tienen un contenido político que valga la pena buscar porque realmente, ninguna obra "mayor" de los cincuenta lo tiene: el sentir era de una inmovilidad apolítica y se creía que el arte no tenía ninguna posibilidad de cambiar el mundo. Sin embargo, un buen número de estos *combines* parece, con el paso del tiempo, que contuvieran un "código". El título de *Odalisque (Odalisca)* (1955-58) nos remite

a la imagen favorita de dos sultanes del arte francés, Ingres y Matisse: el desnudo en el harén. Rauschenberg realiza una parodia de esto: la caja, colocada sobre el poste, es una alusión al cuerpo humano, un torso que se balancea sobre un absurdo almohadón de harén. Los lados de la caja están recubiertos con recortes de *pin-ups* y con reproducciones de desnudos clásicos. Por último la gallina disecada que está encima de la caja recuerda uno de los muchos términos utilizados en francés para

disecada rodeada por un neumático. El título se cumple en sí mismo: es el monograma de Rauschenberg, el signo por el que se le conoce, pero, ¿por qué se volvió tan famoso? En parte, a causa de su inadvertida vigencia como poderoso fetiche sexual. La lujuria de la cabra, tal y como William Blake lo mencionó en un contexto diferente, es una dádiva de Dios, y *Monogram* (*Monograma*) es una imagen de la cópula.

Dentro de la memoria colectiva del mundo artístico neoyorquino la década



Trophy II for Teeny and Marcel Duchamp, 1960-61
(Trofeo II)

designar a una cara cortesana: una *poule de luxe*.

Los *combines* de Rauschenberg, al igual que las obras de su amigo y mentor Marcel Duchamp, están sembrados con retruécanos, paralelismos y subterfugios de significado. Como Duchamp, tenía el gusto por incrustar una especie de irónica lascivia en sus imágenes. *Monogram* (*Monograma*) (1959), es aún el mejor ejemplo y el más notable de los *combines* de Rauschenberg: una cabra de angora

comprendida entre 1955 a 1964 tiene un aura casi mágica, un baño de transformaciones. Rauschenberg penetró como una rana y emergió como príncipe indiscutible con el primer premio de la Bienal de Venecia de 1964. Hacia 1955 el logro de los expresionistas abstractos-Pollock, Gorki, de Kooning, Still, Rothko, Klein y Motherwell fue reconocido al otro lado del Atlántico, comenzando con esto la tenaz colonización estética de Europa por Nueva York. En este trascendental cambio del



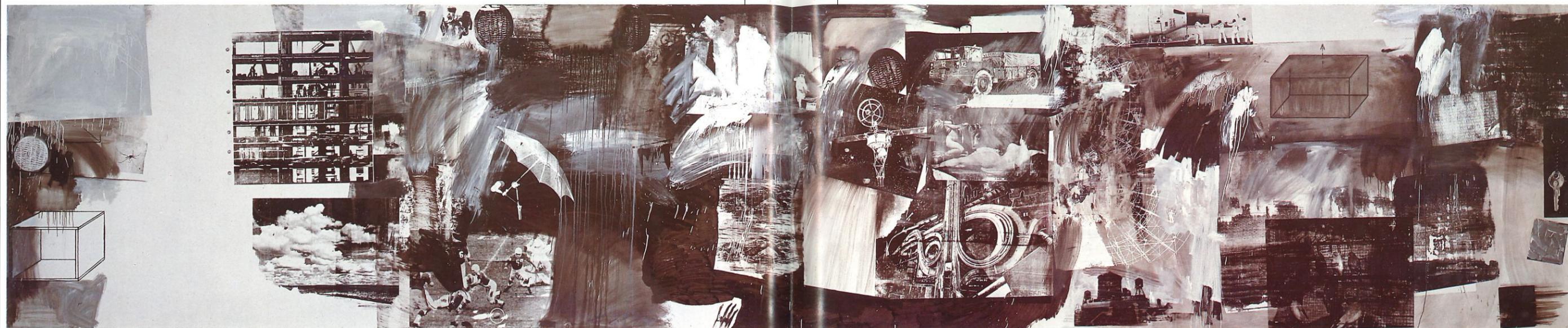
First Landing Jump, 1961
(El Brinco del Primer Aterrizaje)



Kite, 1963
(Papalote)



Windward, 1963
(En la Dirección del Viento)



Barge, 1962-63
(Barcaza)



Persimmon, 1964 (Caqui)

gusto, energía y lugar, una generación joven de artistas norteamericanos resultó la heredera. Robert Rauschenberg y Jasper Johns fueron el Castor y Pólux de esta generación, sus gemelos simbólicos.

Se conocieron a finales de 1954. Ambos se sentían cohibidos. Johns procedía de Carolina del Sur y era dolorosamente tímido; Rauschenberg, especialmente cuando se emborrachaba con *bourbon*, acostumbraba describirse como una "blanca basurita texana". Para entonces el matrimonio Rauschenberg, después del divorcio de 1953, se había transformado en una amistad. En 1955, Rauschenberg se mudó al mismo edificio en el bajo Manhattan donde Johns tenía su estudio. Los dos se mantenían haciendo aparadores para Tiffany y Bonwitt Teller. Sin embargo sorprendentemente tenían, poco en común como artistas. El trabajo de Johns era oblicuo, cuidadosamente planeado y modulado de manera exquisita (las superficies en encáustica de sus banderas, blancos y mapas se encuentran entre las más hermosas expresiones de

pintura pura realizadas en el siglo XX). El resultado de una alta y cuidada inteligencia erizada con ironía y paradoja. Todo se resumía en la tortuosidad: la dificultad para ver con claridad, para nombrar correctamente. Los enigmas formales del arte de Johns eran totalmente distintos de los soleados y efervescentes apetitos de Rauschenberg. Johns echaba un vistazo y pensaba; Rauschenberg echaba un vistazo y miraba. Mientras que Johns aspiraba el aire, Rauschenberg lo expelía. Esto se volvió en contra de Rauschenberg ya que lo que más gustaba a la mejor crítica de los sesenta era discernir los sistemas internos de una obra. Como lo expuso el crítico de arte Bryan O'Doherty: "Johns proveía a la crítica inteligente de Nueva York con todo lo que necesitaba para premiar su propio narcisismo".

La principal audiencia que Rauschenberg encontró en los cincuenta eran sus compañeros artistas, los jóvenes, los que contribuían a moldear la "imagen" de los sesenta: James Rosenquist, Claes Oldenburg, Robert Morris, John Tingely, los creadores del *happening* y del arte pop. Según Rauschenberg, "fuimos exonerados de las responsabilidades que tuvieron los expresionistas abstractos. Ellos habían dado la batalla para mostrar que existía algo llamado arte norteamericano; nosotros no tuvimos ese problema. A nosotros no nos distraían las cosas que no podíamos imaginar, como los coleccionistas de arte y los impuestos. Existía un sentimiento muy fuerte que nos impulsaba a levantarnos y a hacer algo".



PETER MOORE

Pelican (Pelicano)



PETER MOORE

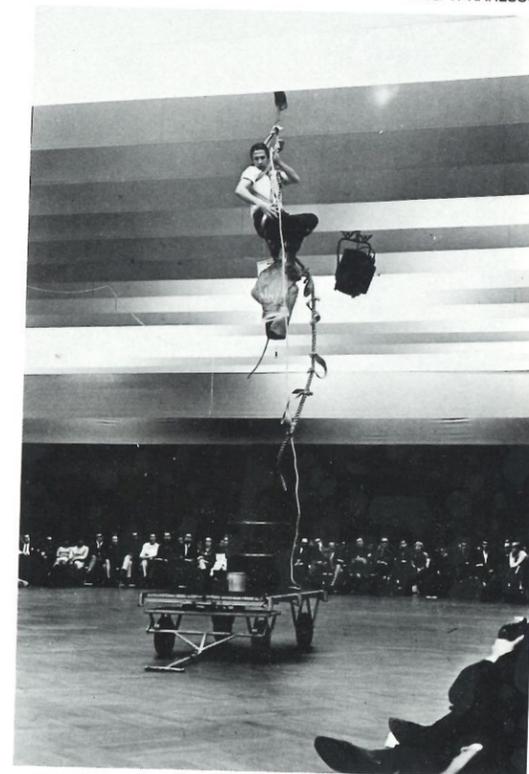
Pelican, 1963 (Pelicano)

STIG T. KARLSSON

Elgin Tile, 1964 (El Ladrillo Elgin)



STIG T. KARLSSON



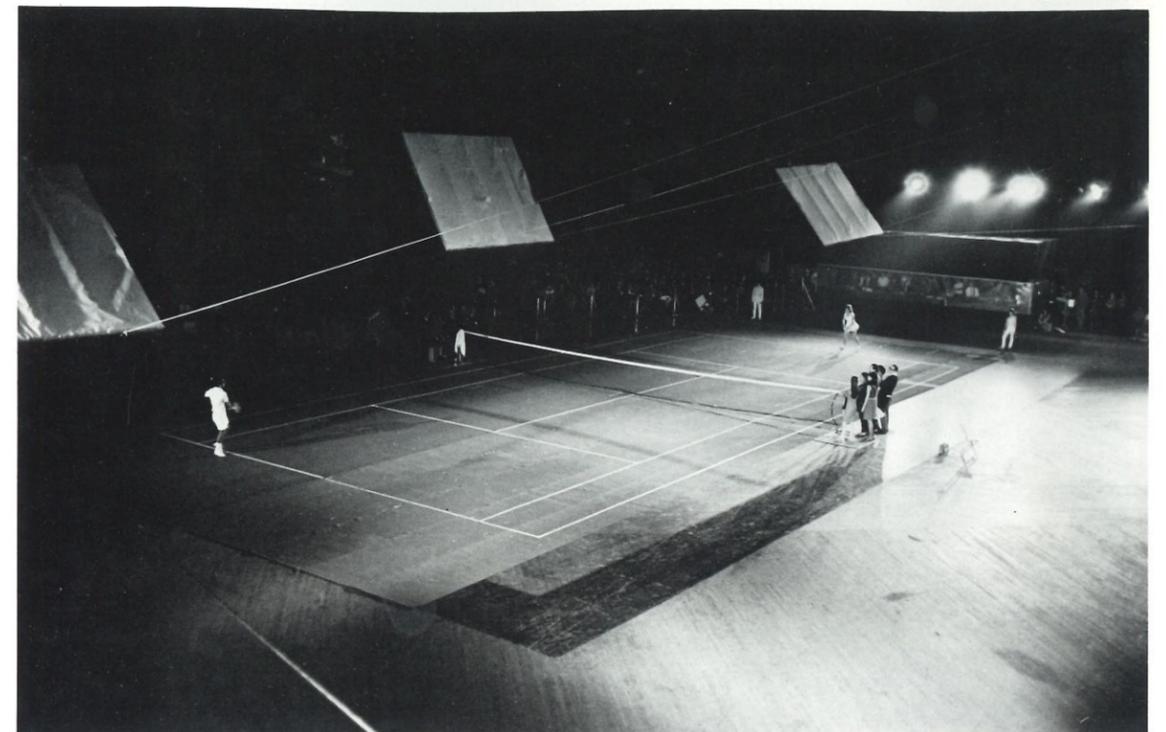


Revolver, 1967
(Revolver)

Nada podría estar más lejano de la verdad que la difundida idea de que Rauschenberg había entablado un batalla casi edípica en contra del expresionismo abstracto. Todo surgió por uno de sus actos más conocidos, cuando borró un dibujo a lápiz de de Kooning, en realidad, de Kooning le había dado el dibujo para que lo borrara y para Rauschenberg, hacerlo era un manera de rendirle homenaje. De hecho, las áreas pintadas de los

combines de Rauschenberg, con su toque jactancioso, no son más que meditaciones surgidas del lado del expresionismo abstracto, una extensión de esta tendencia y no su negación.

Las superficies de los *combines* de Rauschenberg intentaban parecer indiscriminadas: cada una de ellas era un lugar de reunión donde podían desplegarse las imágenes cotidianas sin necesidad de escuchar juicios de un artista respecto a su



PETER MOORE

Open Score, 1966
(Cuenta Abierta)

ERIC POLLITZER



Solstice, 1968
(Solsticio)



Soundings, 1968
(Sonoridades)

relativa "importancia". En ese sentido en ninguna hay basura: todos los pájaros disecados y las llantas estaban, por así decirlo, en el Paraíso. Pero sin estos objetos ¿sería posible lograr la misma hospitalaria despreocupación de las imágenes? En 1959-60 Rauschenberg hizo un conjunto de ilustraciones del *Inferno*, de Dante. Descubrió que el papel periódico mojado con fluido de encendedor y frotado, transfería al papel un fantasma gris de sí mismo. Esto abrió su trabajo a un torrente de citas iconográficas directas de la prensa. En los "Dibujos de Dante" Virgilio el Guía aparece alternativamente como Adlai Stevenson y un árbitro de béisbol. Dante es una figura indescriptible envuelta en una toalla que Rauschenberg encontró en un anuncio de *Sports Illustrated*, los centauros se convierten en autos de carrera y los demonios en soldados con máscaras anti-gas.

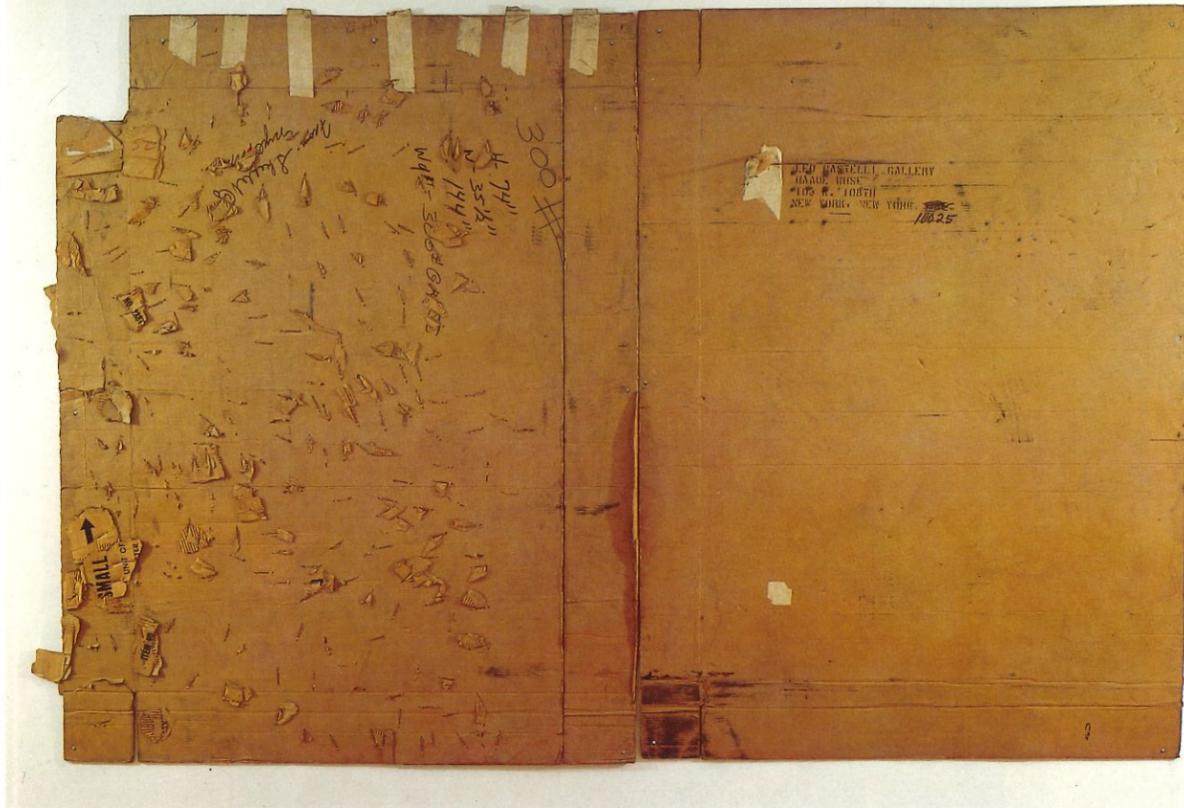
El siguiente paso fue imprimir grandes imágenes sobre tela con sedas, de serigrafía. Las pinturas con serigrafías que Rauschenberg hizo entre 1962 y 1965 tienen un brillante y acentuado sabor documental. Las telas atrapaban imágenes, acumulándolas. Uno recordaba el parpadeo de una pantalla de televisión cuando se gira

el control de los canales: cohete, águila, Kennedy, bailarín, naranja, caja, todas registradas con el tornasolado tono, y la intensidad de anilina del color electrónico. El tema era el hartazgo. Las mejores pinturas con serigrafías, en color *Retroactive I (Retroactivo I)* (1964), representa un encumbramiento tal del *belcanto* que uno puede mirarlas sin escuchar la desagradable resonancia de sus imágenes. Observemos el recuadro rojo de la esquina inferior derecha: una ampliación en serigrafía de una foto estroboscópica de Gjon Mili en la que aparece desnudo caminando, una imitación del *Desnudo descendiendo una escalera* de Marcel Duchamp, quien se basó, a su vez, en una secuencia fotográfica más antigua hecha por Marey. La imagen retrocede a través del Tiempo tecnológico. Pero también se ve como la congoja de la *Expulsión del Paraíso* de Massaccio y eso vuelve la enorme figura granulosa de John Kennedy (ya muerto entonces) con su repetida mano que señala, en una especie de deidad vengativa. Rauschenberg ha tenido grandes momentos de ironía social. Edmon de Goncourt escribió en su diario en 1861: "Llegará el día en que todas las naciones

GLENN STEIGELMAN



Signs, 1970
(Signos)



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

modernas adorarán una especie de dios americano, de quien mucho se habrá escrito en la prensa popular e imágenes de este dios serán colocadas en las iglesias, no como lo concebiría la imaginación de cada pintor individual, sino establecido, fijo de una vez y para siempre, por la fotografía. Ese día, la civilización habrá alcanzado su cenit y en Venecia habrá góndolas impulsadas por vapor”.

En 1964, Rauschenberg navegaba en una de estas góndolas en medio del intenso alboroto provocado al ganar el primer premio de la Bienal de Venecia. Muy pocos dudaban que el centro artístico hubiera emigrado a Nueva York y esto encendió una orgía chauvinista en ambos lados del Atlántico. “Algunas formas del éxito, dijo una vez Degas, son indiferenciables del pánico”. Esta vez lo fue. Rauschenberg era una celebridad, casi el Artista Más Famoso del Mundo. Sus detractores se apresuraron a culparlo de todas las trivialidades que sirvieron para promover el arte pop.

Así como misteriosamente los sonámbulos evitan golpearse con una mesa, Rauschenberg lidió con la fama. Su respuesta instintiva al ser promovido como héroe de la cultura fue dejar de hacer arte individual. Retornó al grupo, y durante todo el resto de los sesenta trabajó en todo tipo de proyectos en colaboración, eventos en los que se emplearan diversos medios, danza y conexiones entre el arte y la ciencia. Para entonces el grupo había crecido enormemente. En él había artistas que querían trabajar colectivamente, pero también había un buen número que sólo se interesaba por ver que partido podía sacar de Rauschenberg, desde esposas de políticos serios y miembros de los grupitos de Park Avenue hasta ambiciosos, pero inútiles estudiantes. No era un grupo tan locuaz y *snob* como el circo con el que Andy Warhol se había rodeado, pero contaba con sus distracciones. Un amigo de aquel tiempo recuerda: “había un montón de gente que le quitaba a Bob su



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

tiempo y su dinero, y aunque él se daba cuenta, jamás pronunció una palabra en su contra”.

Su más dedicada colaboración fue con Billy Klüver, un científico sueco que hacía investigaciones sobre el rayo láser para los laboratorios de la compañía Bell Telephone. En el año de 1966 crearon una fundación no lucrativa llamada E.A.T. (Experimentos con arte y tecnología). Su propósito anunciado era “servir de catalizador en la reunión inevitable de la industria, la tecnología y el arte”. E.A.T. surgió de las *Nueve Noches*, una serie de *happenings* en que se emplearon múltiples medios y que se presentaron en el año de 1966, en Nueva York. Su proyecto más ambicioso fue el pabellón de Pepsi-Cola en la Expo 70 de Osaka, Japón, y que atrajo talentos como el del director de cine Robert Breer, el escultor Forrest Myers y el artista Robert Whitman, entre muchos otros.

Después de la confusión de los años sesenta, el reingreso de Rauschenberg a la producción artística permanente, se realizó

a través de la obra gráfica. Desde el instante en 1962, cuando Rauschenberg hizo su primera litografía en el taller de Tanya Grosman en Long Island, se enamoró del medio. La piedra litográfica le resultaba erótica. Decía que “tenía la dureza de la roca, pero también toda la fragilidad y la sensibilidad de la piel de un albino”. A fines de los sesenta estaba trabajando con los dos mejores impresores de los Estados Unidos: Tanya Grosman en la costa este y Kenneth Tyler, director de Gemini, el taller de impresión de Los Angeles, California. Tyler, que se separó de Gemini en 1974, no tiene la menor duda de que Rauschenberg es absolutamente un maestro. “He hablado con impresores que han trabajado con Picasso, Miró y muchos otros pero su colaboración fue siempre muy simple, comparada con la de Rauschenberg. Cuando se trabaja con él se participa de su vida, su espíritu, su energía: él es la única calle de dos sentidos en el mundo artístico”. Y todavía más, Tyler cree que Rauschenberg se propuso dar a la litografía la

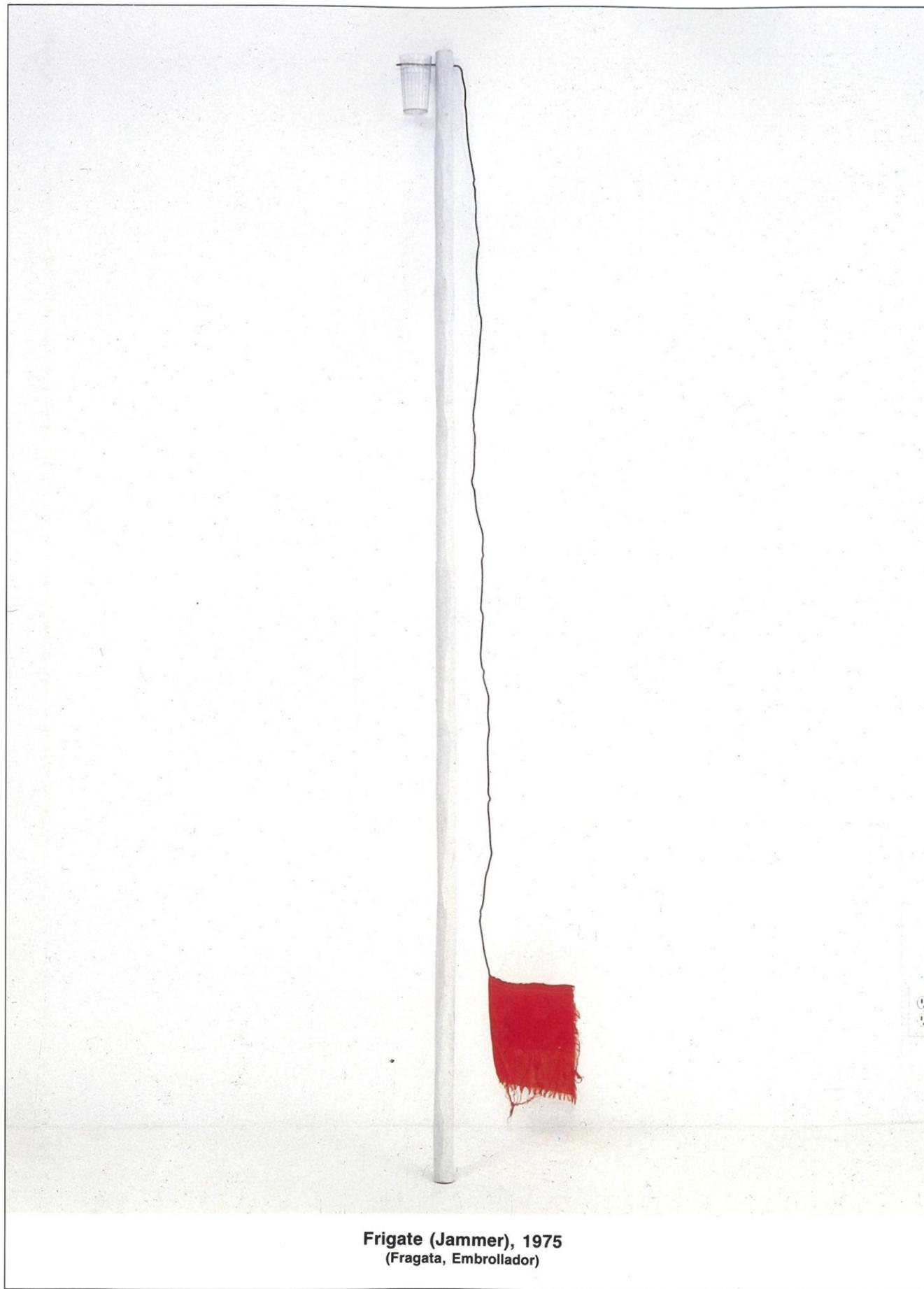


Sor Aqua (Venetian Series), 1973
(Sor Aqua, Série Veneciana)



GLENN STEIGELMAN

'Untitled (Venetian Series), 1973
(Sin título, Série Veneciana)



Frigate (Jammer), 1975
(Fragata, Embrollador)



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

GLENN STEIGELMAN

categoría de arte mayor. “Estaba dispuesto a comprometer cualquier idea de gran escala al medio de la impresión”. Un caso ejemplar fué *Booster (Amplificador)*, en su momento, la más grande litografía impresa a mano hasta entonces: 189 cms. de largo, impresa con dos piedras. Sidney

Feben, actual co-director de Gemini, opina que “desde el punto de vista técnico, el mayor regalo que Bob hizo a la litografía fue la combinación de imágenes fotográficas y dibujo hecho a mano. Pero más allá de esto, Bob es único. Hace desaparecer cualquier idea preconcebida de

manera de poder reaccionar en cualquier momento al medio ambiente. Se retira a meditar -totalmente vacío- y lo que cruza de sus fosas nasales al cerebro es, exactamente lo que *quiere* poner en la piedra”.

El arte gráfico le ha dado a Rauschenberg una lujuriosa escala de materiales y superficies. En 1973, viajó a Francia para realizar una serie llamada *Pages and Fuses* (*Páginas y Fusibles*) en un viejo molino de papel de Ambert. Esta serie está

vaneciéndose en una alberca, visto desde arriba, como si se lo tragara una inmensidad azul, como un hombre en una caminata espacial. Ninguna reproducción es capaz de dar fe de la sutileza de este juego entre la “realidad” documental y las vagas bellezas de la atmósfera.

Rauschenberg todavía mantiene su base en Nueva York en un vetusto edificio de cinco pisos construido en el siglo XIX que mantiene incluso su capilla, situado en el viejo centro de la ciudad en la calle

MALCOLM LUBLINER



Bob sentado en una prensa en Gemini

hecha en papel moldeado y coloreado con difusas imágenes incrustadas en la superficie. En 1975, Rauschenberg y su grupo-impresores, asistentes y amigos-viajaron a la India para hacer *múltiples* con papel hecho a mano, bambú, telas de sari impresas y lodo. Pero la delicadeza de su toque produjo la obra maestra en la serie *Hoarfrosts* (*Escarchas*) que hizo en Gemini en 1974. Las *Escarchas* son piezas de seda, chifón y tafeta colgadas una sobre la otra. Cada tela está impresa con imágenes obtenidas en su propio banco de imágenes. En *Pull* (*Jalar*) de 1974, la imagen dominante es la de un clavadista des-

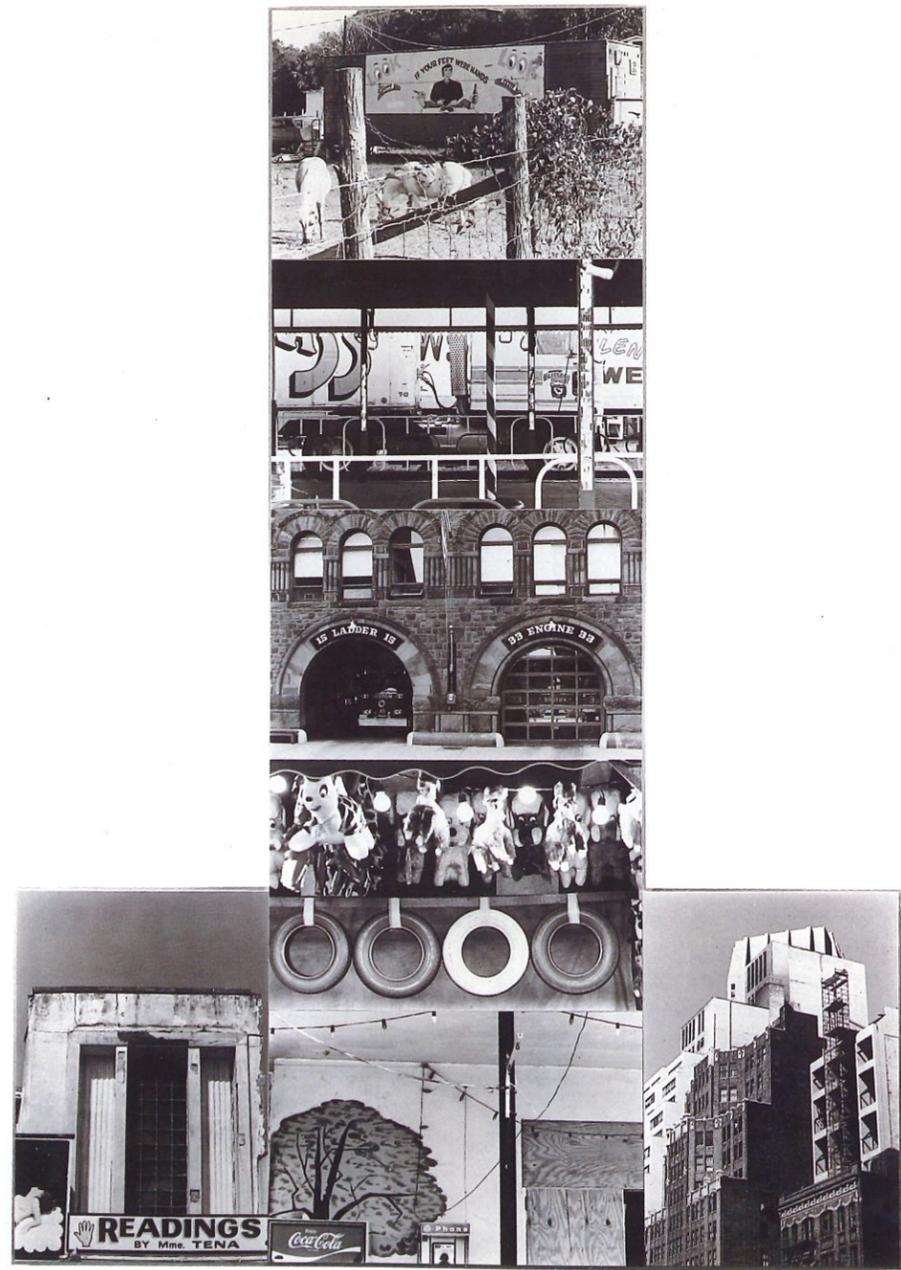
Lafayette, transformado del orfanatorio que un día fue, por los recuerdos, dibujos, plantas, asistentes peripatéticos y por una vieja tortuga incontinente a la que Rauschenberg considera su guardiana. Pero en años recientes, la mayor parte de su tiempo ha transcurrido en una casa de madera construida en 15 acres de selva de palmeras rodeada por la áspera playa de conchas de la isla de Captiva, en las aguas del Golfo de México, al sur de Tampa, en la Florida. Allí, equipado con dos prensas litográficas, preside una laboriosa comunidad de impresores y amigos cuyo horario se ha adaptado al suyo: desayuno

al medio día, natación, trabajo toda la tarde y parte de la noche y la cena nunca antes de media noche. Comenta entre risas: “no se pueden imaginar cuantas interrupciones me pierdo estando aquí”. El paisaje es la llave que nos permite penetrar en su trabajo reciente, empezando por las *Escarchas* y continuando con *Jammers* (*Perturbadores*) una delicada serie de construcciones de seda, bramante y cañas, cuidadosamente cosidas. Carecen de pretensiones y apenas ocupan lugar en el espacio. Se ven como resplandores de color, como velas tendidas en la luz. Mas allá de

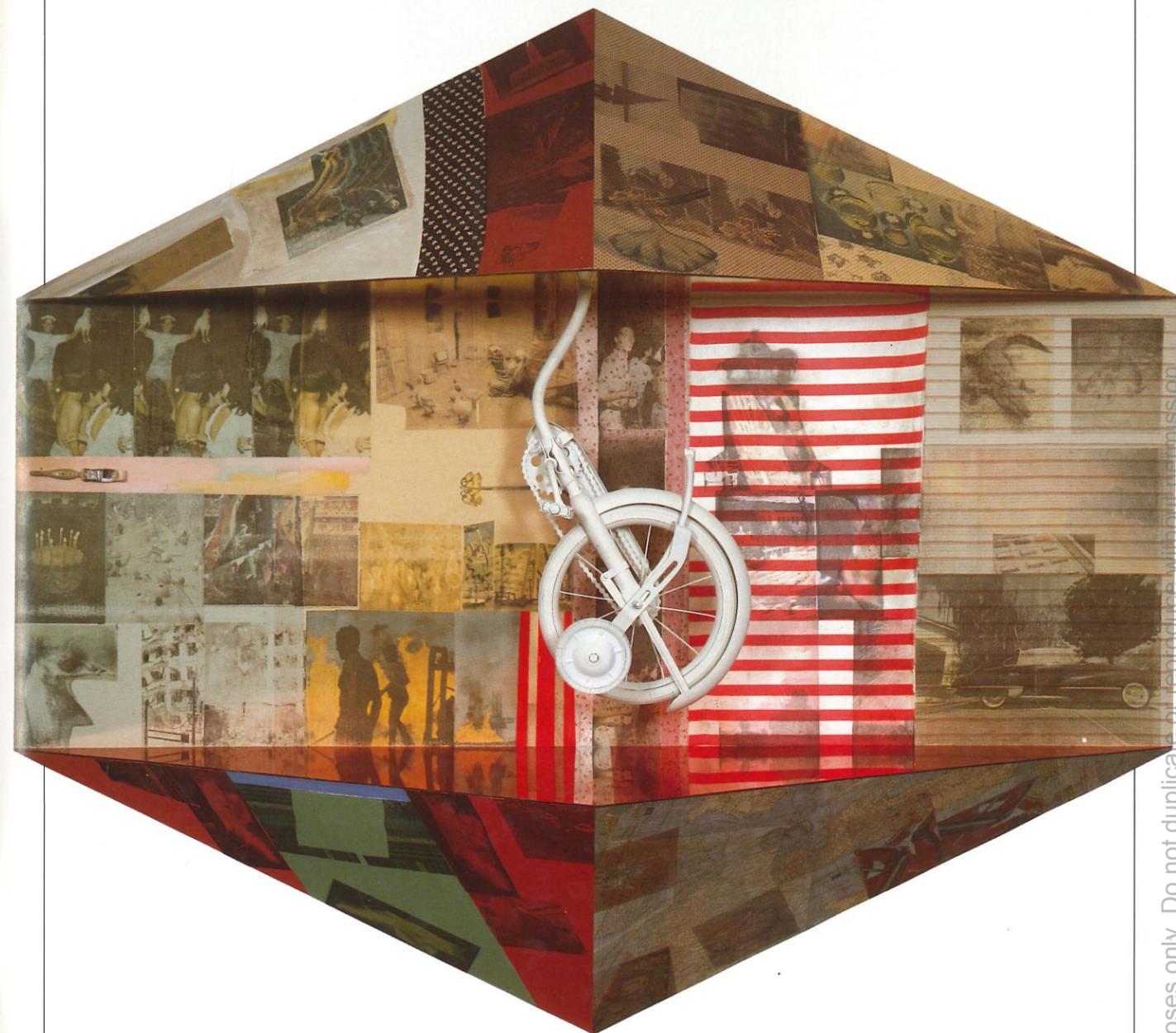
la playa, después de dejar atrás las cascabeleras hojas de las viñas marinas coinciden dos planos ambiguos: las poco profundas aguas de la costa, moteada de algas marinas y que absorbe la luz como el satin y el cielo pálido, coloreado con el lavado azul de un techo de Tiépolo. Un pelícano pasa flotando, simplemente aéreo, imprimiendo su andrajosa silueta prehistórica sobre la tela de este escenario. Al igual que en las últimas dos décadas, el arte de Rauschenberg vuelve a su manantial primario, el mundo. **Robert Hughes**



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



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



Miter I (Scale), 1980

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



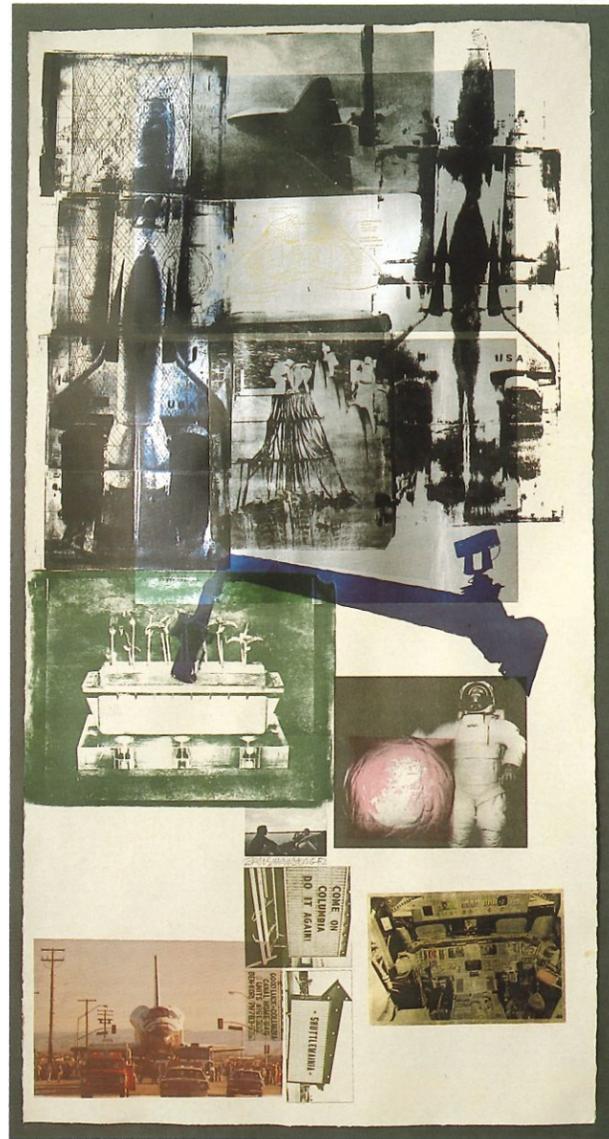
House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981
(Casa del Exámen de la Vista de la Araña de la Tierra, Série Cábala Céfiro Americano)

ZINDMAN/FREMONT



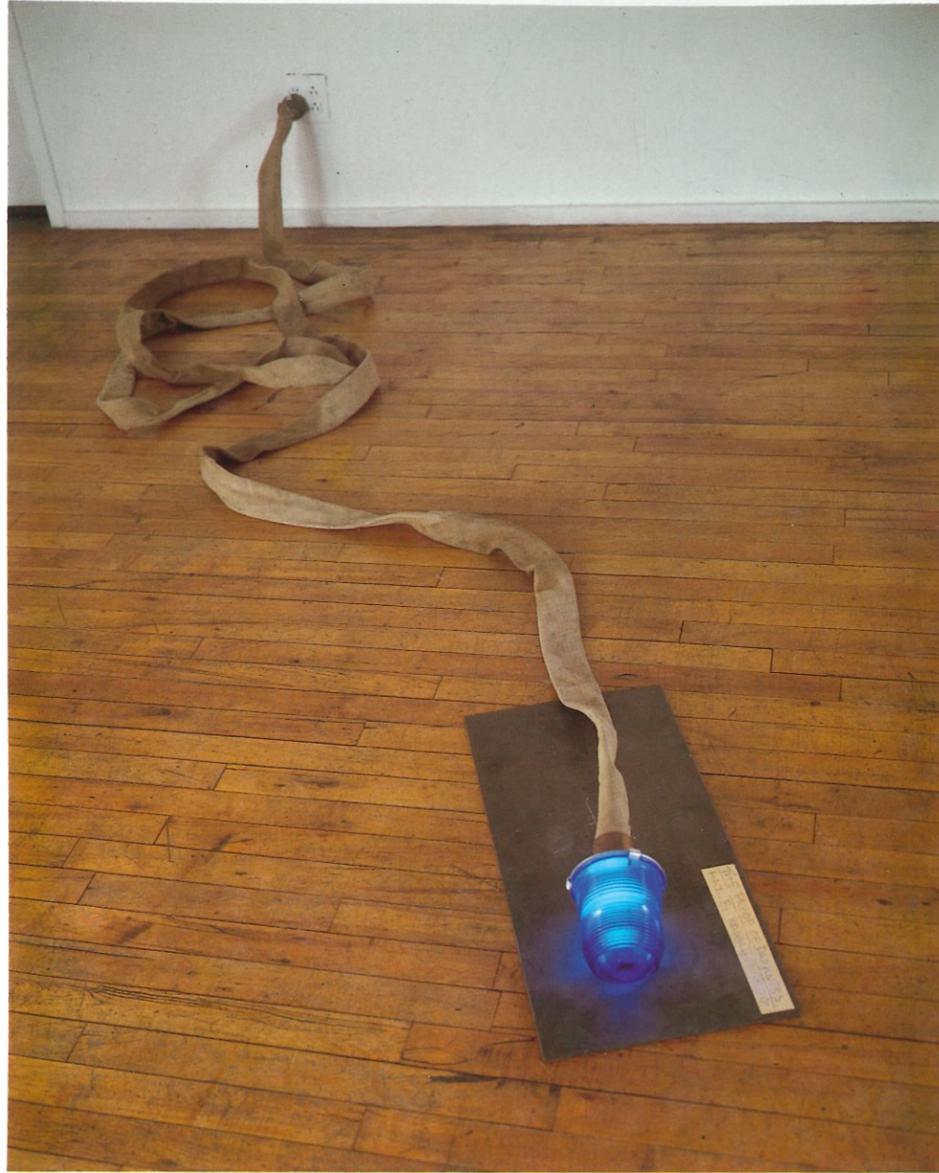
EMIL FRAY

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



ULAE

Hotshot, 1983
(Disparo Ardiente)



ZINDMAN/FREMONT

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



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



Daydream—ROCI Mexico, 1985
(Ensueño—ROCI México)

Catálogo de Ilustraciones

- 1**
Tanya, 1974
Litografía de color con papel moldeado sin tinta; 22-5/8 × 15-3/8"; Edición de 50; Publicación: Universal Limited Art Editions.
- 2**
Crucifixion and Reflection, circa 1950
Pintura de aceite, laca, impreso de papel montado sobre madera; 51 × 47-3/4"; Colección: Menil Foundation.
- 8**
Rauschenberg in Pearl Street studio, New York circa, 1955
A la izquierda: Charlene, 1954; a la derecha; sin título (mezcla); Al principio de 1955.
- 9**
White Painting, 1951
Casa pintada sobre lienzo; 48 × 48"; Colección del artista
- Black Painting, 1951-52**
Pintura de aceite 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
Mezcla; 75-1/4 × 31-1/2 × 6-1/2"; Señor y Señora Leo Castelli, New York.
- 13**
Untitled, 1955
"Collage"; 13-3/4 × 13-1/4 × 1-3/4"; Colección del artista.
- 14**
Odalisque, 1955-58
Mezcla; 83 × 24-1/4 × 25-1/8"; Museo Ludwig, Cologne.
- 15**
Coca-Cola Plan, 1958
Mezcla; 26-3/4 × 25-1/4 × 4-3/4"; Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles.
- 16**
Monogram, 1955-59
Mezcla; 42 × 63-1/4 × 64-1/2"; Moderna Musset Stockholm.
- 17**
Canyon, 1959
Mezcla; 86-1/2 × 70-1/2 × 22-3/4"; Colección de Michael and 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 IV:**
Limbo, Circle One, The Virtuous Pagans, 1959-60
Grafito y color con guache y impreso transferido; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Canto XXXIV:**
Circle Nine, Cocytus, Compound Fraud: Round 4, Judecca, Treacherous to Their Masters, 1959-60
Color y grafito guache y impreso transferido; 14-5/8 × 11-1/2"; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 20**
Trophy II (para Teeny y Marcel Duchamp) 1960-61
Mezcla; 90 × 108 × 5"; Walker Art Center, Minneapolis.
- 21**
First Landing Jump, 1961
Mezcla; 89-1/8 × 72 × 6-5/8"; Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 22**
Kite, 1963
Pintura de aceite sobre lienzo con pantallas de seda; 86 × 60"; Colección de Michael y Ileana Sonnabend.
- 23**
Windward, 1963
Pintura de aceite sobre lienzo con pantallas de seda; 96 × 70"; Colección de Señor y Señora Burton Tremaine, Meriden, Ct.
- 24-25**
Barge, 1962-63
Pintura de aceite sobre lienzo con pantallas de seda; 79-7/8 × 386"; Colección del artista.
- 26**
Persimmon, 1964
Pintura de aceite sobre lienzo con pantallas de seda; 66 × 50"; Señora Leo Castelli, Nueva York.

- 27**
Elgin Tile, 1964
Baile y presentación el 13 de septiembre 1964 Stockholm Fotografía.
- Pelican (El 9 de mayo 1963 Washington, D.C.)**
Baile y Presentación; 1/2 página; Fotografía Bob en patín, Nueva York 1965.
- 28**
Revolver, 1967
Montaje mecánico sobre plexiglás 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; Fotografía.
- Solstice 1968**
Montaje mecánico sobre plexiglás con pantallas de seda; 120 × 192 × 192"; Museo Nacional del Arte Osaka, Japon.
- 30**
Soundings, 1968
Montaje sobre plexiglás con pantallas de seda y partes elécticas; 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 (cartón) 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 pared de catón 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.
- 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
Calcar soluble sobre lienzo y papel con "collage"; 81 × 81-1/2" (dimensión variable); Colección del artista.
- 38**
Bob sentado en una prensa en Gemini
Fotografía de Bob sentado en una prensa en Gemini.
- 39**
Tampa Clay Piece 3, 1972
Barro con "collage"; 19-1/2 × 24 × 5-1/2"; Edición de 20; Publicación Graphic studio Tampa.
- 40**
Photem Series 13, 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**
Hotshot 1983
Litografía de color con collage y ojas de oro con impreso a mano 81 × 41"; Edición de 29; Publicación de Universal Limited Art Editions, Inc.
- 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 Mexico en custodia del Museo Rufino Tamayo.
- 47**
Daydream—ROCI Mexico, 1985
Acrílico y collage sobre lienzo; 65-1/2 × 80-1/2".

LAEL

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