



Robert Rauschenberg

UN *COLLAGE* APROXIMATIVO A UN ARTISTA FRAGMENTARIO TXEMA ESCOLANO

Rauschenberg denominó *combines* a sus obras tridimensionales creadas por ensamblaje de varias piezas (parecidas a esculturas) y *combine-paintings* a las bidimensionales realizadas con técnicas que no son propiamente pictóricas como fotografías o materiales pegados.

Pieza 1. Constelación Rauschenberg

Es fácil evaluar a un artista por el brillo de sus satélites.

Cada época, en un ritual en el que intervienen intereses crematísticos, gustos personales y modas, enciende sus iconos; al resto de artistas les basta con reseguir esa luz para esquivar los rompientes. Mientras el icono arde, miles de obras orbitan a su alrededor en una imitación que no se considera carente de imaginación sino propia del Arte.

A mediados de los cincuenta, el proceso por el que un objeto (váter, paraguas, coche) pasaba a formar parte de una obra de Arte, se había convertido en un gesto rutinario. La manera como Rauschenberg lo reutilizó produjo una semántica nueva y duradera.

Que alguien decidiera meter una cabra disecada dentro de una rueda encima de un cuadrilátero pintado (*Monogram*, 1955-1959), era una declaración de intenciones cargada de significado: el círculo, el cuadrado, la cabra sacrificial.

Rauschenberg estaba decidido a ensanchar los límites del Arte. Orientó la mirada a los cementerios del consumo: garajes, desguaces, animales disecados. Se dedicó al reciclaje de la inutilidad. Danto dirá: «Tanto Rauschenberg como

Rembrandt [en relación a mujeres] dieron a seres derrotados una nueva dignidad convirtiéndolos en Arte». (DANTO, 2003: 321).

Después, y en un ejercicio de retroalimentación, el mercado transformó esos objetos inútiles en objetos de consumo. La sensación de espejo roto, de repetición incansable ha resultado inevitable: tiendas de decoración, maquetaciones de revistas, anuncios, esculturas y todavía hoy las exposiciones de los últimos artistas forman parte de la constelación Rauschenberg.

Pieza 2. Fotografía en blanco y negro

Vemos a Robert Rauschenberg (1925, Port Arthur – 2008, Captiva Island), un joven atractivo que entró en la experimental Black Mountain College de Ashville, Carolina del Norte, con ganas de hacerse oír.

Recibió clases del rígido Josef Albers —antiguo profesor de la Bauhaus— y, pese a que reconoció que había sido el profesor que más le había enseñado, decidió alejarse de sus enseñanzas.

El Arte si es Arte no tiene reglas, debió de pensar Rauschenberg. Y las que tiene están para saltárselas. Influenciado por el legado iconoclasta de Marcel Duchamp y del teórico musical John Cage se propuso realizar —como él mismo reconoció— un «Arte no-Arte». (HUNTER, 2006: 3)

En 1953 Rauschenberg fue al estudio de Willem de Kooning —era necesario que fuera un reconocido expresionista abstracto, tal como él mismo aseguró—, le pidió un boceto y en su estudio lo borró. El borrado del dibujo de Willem de Kooning se convirtió en una obra firmada por Rauschenberg. Con esta acción quería mostrar la ruptura con el expresionismo abstracto, la corriente artística hegemónica en Estados Unidos, pero también que deshacer Arte es hacer Arte (acción *pre-happening*). De la misma época es una exposición con cuadros blancos en los que pretendía que los espectadores admiraran sus sombras en movimiento sobre los lienzos. Aunque sus primeras obras gritaban, no fueron lo suficientemente escuchadas.

Pieza 3. Etiqueta de ropa

Durante la Primera Guerra Mundial, los dadaístas (Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp) del cabaret Voltaire de Zúrich descubrieron la paradoja con la que cuatro décadas más tarde se toparía Rauschenberg: al intentar alejarse del Arte burgués, que ellos consideraban decadente, crearon un nuevo Arte burgués. (BARZUN, 2001: 1062)

El Arte es mercado o no es, y como tal acababa absorbiendo aquello que le niega.

Pieza 4. Chapa publicitaria

Representantes del *pop-art* como Andy Warhol y Roy Lichtenstein reconocieron en los sesenta su deuda con Rauschenberg. Fue a partir de entonces, y del Gran

Premio de Pintura en la Bienal de Venecia de 1964 que su obra alcanzó el reconocimiento mundial. Se encendía el icono.

Por esa época Norman Mailer realizó una radiografía del *pop-art* en *Introduciendo nuestro argumento* el primer capítulo de *Caníbales y cristianos*:

Al pueblo de Provincetown llegó una amiga llevando un regalo. Llegó con una chapa grande, de unos dos metros de diámetro anunciando a la GULF ; al parecer otra amiga la había descubierto tirada en la basura y la había rescatado. En seguida surgió el tributo a la moda [...] Habría los que reclamarían para el *pop-art* el valor de punto de contacto entre cultura y civilización de masa, resultando que el *pop-art* es el vehículo con el cual las masas penetran en el buen gusto, otros argumentarían que los excesos del capitalismo han llegado al punto culminante [...] Habría los que dirían disfrute; disfrutar es la salvación de la sociedad. (MAILER, 1963: 15)

El resumen podría ser: moda-reciclaje-disfrute. Estados Unidos se hundía en Vietnam, pero el Arte sonreía.

Pieza 5. Texto en un lateral

¿Puede el Arte alejarse de la Metafísica?

Rauschenberg, aunque era consciente de que Arte es acción, buscaba alejar sus creaciones de cualquier lectura trascendental. Sam Hunter ha aludido a su dislexia como una de las razones de su obsesión por el trabajo, por querer sobrepasar los límites, por no avenirse a normas, por tratar de ir más allá con los pies en el suelo: cambio de estilos, temas, exploración, materiales, pruebas, optimismo, energías expansivas.

¿Pero la acción artística consiste solo en eso?

Arte es un verbo impersonal que se conjuga como llover, nevar o amanecer. En el principio solo existía ese verbo que, inspirado por el misterio, creó el universo. La versión científica no deja de ser una muestra de *pop-art*.

Podemos pensar —tal como propugnaba Erns Gombrich— que: «No existe, realmente el Arte. Tan solo hay artistas», (GOMBRICH, 1950-1995: 15) pero sucede al revés: el Arte siempre estuvo allí, y es él el que modela a los artistas, los ilumina, los enciende. El trabajo del artista consiste en señalar, en mostrar donde se esconde el Arte y gritar: «¡Mirad!, aquí lo tengo». Una vez que el Arte ha elegido: donde llega el artista llega el Arte.

Pero el camino del artista, como advierte Gadamer, es algo más que una experimentación orientada solo al disfrute:

El interés por las denominadas ciencias del espíritu no tienen por objeto realmente a la sola ciencia, sino al arte mismo y, por cierto, en todos sus ámbitos: la literatura, las artes plásticas, la arquitectura y la música. En

efecto, se trata de artes que administran conjuntamente la herencia metafísica de nuestra tradición occidental. (GADAMER, 1992: 219)

Barcelona, 13 de diciembre de 2016

Bibliografía

Barzun, Jacques (2001) *Del amanecer a la decadencia: quinientos años de vida cultural en Occidente*. Traducción de Jesús Cuéllar y Eva Rodríguez Halffter.

Madrid: Ediciones Santillana.

Danto, Arthur C. (2003) *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural*. Traducción de Gerard Vilar. Barcelona Paidós.

Gadamer, Hans-Georg (1963-1996) «Palabra e imagen: así de verdadero, así de óntico» en *Hermenéutica, Estética e Historia* (Antología). Traducción de Constantino Ruiz-Garrido. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gombrich, Ernst (1950-1995) *La historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Editorial Debate.

Hunter, Sam (2006) Robert Rauschenberg: Obras, escritos y entrevistas. Traducción de Ramón Íbero y Marta Pérez Sánchez. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Mailer, Norman (1966) *Caníbales y Cristianos*. Traducción de Carles Reig. Barcelona: Edicions 62.