



Ace, 1962

RAUSCHENBERG. ACE PEPA MEDINA

Mi oficio radica en la observación y la medida

Robert Rauschenberg

1. Introducción

Si la pintura es un lenguaje construido a partir de unidades elementales como son el punto, las líneas, los contornos, los colores, la superficie y el cuerpo de un pintor que puede producir imágenes significativas, las formas de combinar esos elementos en el espacio del cuadro hablan de la presencia del sujeto y de su punto de vista, que determina el grado de adecuación de todos y cada uno de los elementos y de su estructura compleja. Los cuadros que dejan una huella perdurable muestran cómo pueden ser las imágenes del pensamiento del pintor. Estos objetos estéticos enseñan cómo ve el mundo en el que vive, son una resonancia de las experiencias recogidas en su mundo visual. Esa configuración de pensamiento determinada dependerá de que se la produzca sobre superficie plana o en tres dimensiones, linealmente o con pinceladas de color. En la pintura encontramos el carácter de esta enunciación visual a partir del tema que trata. Lo esencial del tema se describe mediante aspectos totalmente visuales de la forma, el color y las relaciones espaciales, en una escala continua que va desde las imágenes más realistas a los elementos más puros de forma y color.

La imagen la podemos concebir como “el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad”. (BRYSON, 1991: 33). Si se trata de la pintura como representación, el primer problema que aparece responde a la pregunta: ¿qué se representa, las cosas, las cosas en relación al sujeto, el punto de vista de éste? Muchas de estas cuestiones han sido abordadas a partir de la noción de semejanza. Reconocemos lo que hay representado en la imagen porque se parece al objeto percibido. La forma como un pintor expresa en las imágenes su figura del mundo muestra cómo la sensibilidad organiza y atraviesa el mundo que es el horizonte de representaciones. Representar significa “articular, organizar el mundo fáctico en figuras significativas”. Organizar implica un sujeto, o

sea, un punto de vista que da cuenta de las figuras y el horizonte, que permite decir *esto es tal cosa*. Ahora bien, ¿qué pasa con la pintura moderna que dejó de lado la representación de una realidad exterior? Si en lugar de figuras significativas tenemos abstracción o expresionismo abstracto, ¿son capaces de sorprendernos e interrogarnos en algún sentido? ¿Cómo podemos hacer una lectura de la imagen? ¿Cuál es la particularidad de las imágenes que las distingue de las antiguas imágenes? ¿Cuál es su función?

Rauschenberg define su práctica como pintor por “la observación empírica y la medida”. Zuccaro, pintor italiano que vivió cuatro siglos antes que él, sostenía que la práctica del pintor se guía por el *disegno*, no por la observación empírica, “el cuadro se convierte así en un espejo visual, sensible, que refleja la idea o forma de la cosa que en el pensamiento está y tiene su mejor *representación*”.(BOZAL, 1987, 133). Por *disegno* entiende Zuccaro “norma, idea, orden, regla, término u objeto del intelecto” (Ibíd., 132). Ya sea que el pintor se guíe por la observación o por el *disegno*, el factor decisivo en la elaboración de la imagen es, entonces el sujeto. Fue Leonardo quien rompió con la limitada concepción de la imagen pictórica en cuanto representación, y la dotó de un carácter creador, capaz de presentarnos la esencia de las cosas, en un “simulacro” de la visión normal que permite la aparición de las leyes, el número y la medida reales (para la visión). De esta forma, abre un terreno nuevo: la mirada, la visualidad específicamente creadora.

Stoichita señala que frente a las antiguas imágenes destinadas a una función de culto precisa y a un lugar determinado, el cuadro ya no es un objeto que se define por su función litúrgica ni por un lugar de exposición fijo. Es un objeto creado para otro tipo de contemplación que la dedicada a los iconos, a los frescos de tema sagrado, que Hans Belting ha llamado la Era del Arte, que es seguida cronológicamente por la Era de la Imagen ¹. El cuadro es un objeto figurativo moderno cuya invención es relativamente reciente. La época moderna y todo el proceso de secularización de lo sagrado, ha tenido como efecto vivir con la nostalgia por la pérdida del sentimiento de lo sagrado y el consuelo por haberse descargado de un intolerable peso. La convicción de que lo ocurrido con las viejas creencias era inevitable coincidía con una persistente sensación de empobrecimiento espiritual. Sin embargo, en la generación simbolista se produce un resurgimiento religioso que impregna a los fundadores de la abstracción: Mondrian, Kandinsky, Malevich. Así que el arte “abstracto” se elabora en el seno de un movimiento religioso, y más exactamente, místico.

Para Erwin Panofsky, uno de los estudiosos de la escuela de Warburg, la contemplación de una obra de arte obliga a considerarla como un producto histórico que cobra sentido en el marco de las teorías estéticas dominantes en la época, sin descartar el análisis comparativo que permite determinar las regularidades y las singularidades de cada obra.

Una de las aportaciones más significativas de Benjamin al estudio del arte fue su ensayo sobre fotografía. Para él, el arte cambió de carácter con la introducción de la fotografía:

La fotografía ha cogido el relevo de la pintura. (BENJAMIN, 1973:79).

En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando. (BENJAMIN, 1973:19).

Benjamin intuye a tiempo la revolución que sobre el arte tradicional operarían estas formas que aparecen con fuerza desde los márgenes de lo establecido. El valor culto de la imagen se convirtió en “valor de exhibición” o en sus propias palabras: “lo que se pierde en la edad de la reproducción mecánica es el *aura* de la obra de arte”. (BENJAMIN, 1931). El *aura* se relaciona con el sueño (con soñar despierto).

Cada sociedad dispone de unos códigos determinados por la sociedad, que permiten hacer las actividades de reconocimiento e interpretación de las imágenes por parte de quien las contempla. Si nuestra perspectiva ha cambiado porque nuestra nueva visión del mundo ya abandonó las supersticiones o determinadas creencias religiosas, me pregunto tanto por lo que los pintores modernos dan a ver en sus obras como por lo que nosotros somos capaces de ver en ellas, teniendo en cuenta que se han producido cambios significativos en nuestra sensibilidad, así como en los discursos que nos envuelven. La sensibilidad la entendían los filósofos de la estética del siglo XVIII como una sensación educada cuando hablaron de *gusto y delicadeza del gusto*. Somos sensibles ante lo que nos afecta. La sensibilidad, a diferencia de lo que sucede con las sensaciones, no es afectada por las cosas sino en su relación a un sujeto y un sujeto siempre está inmerso en un mundo simbólico que lo determina. ¿Qué nos afecta hoy día? Si el pintor está llevado a complacer y de ninguna manera quiere provocar un rechazo en la acogida de sus obras, ¿cuáles son las imágenes que mostrará como señuelo para seducir y con qué temática? ¿Cumple la pintura moderna una función que consiste en evitar que nos sintamos afectados por la crueldad o por el horror, o por el contrario, una vez que el arte se liberó del servicio a la religión, “permanece abierto a la representación de lo que repugna con la intención de hacer que el mundo se “transparente”? ¿Qué entendemos por crueldad?

Bataille sostiene que es aquello “que no tenemos la fuerza de aguantar; y lo que soportamos fácilmente, lo que nos resulta habitual no nos parece cruel”. (BATAILLE, 2015: 120). Sin embargo, añade, “la destrucción (...) es el señuelo que no deja de atraernos”. (Ibíd., 121). Si aceptamos esta tesis, me pregunto cuáles son los señuelos que utiliza Rauschenberg en sus obras para atraer nuestra atención, capaces de enmascarar la crueldad que nos habita y en la que

vivimos. Si como plantea Bataille, “la destrucción (...) es el señuelo que no deja de atraernos”, ¿muestra Rauschenberg en sus obras, en algún sentido, la destrucción capaz de seducirnos precisamente porque la presenta con el señuelo de que no es un peligro grave? Responder a esta pregunta implica mirar sus obras más allá de las telas pintadas, y preguntarnos si muestran algo de la cruel costumbre del sacrificio.

En la historia del arte, señala Brysson, se han desarrollado dos tradiciones, la estilística y la iconológica en mutuo aislamiento. La estilística adopta un enfoque morfológico y desestima la dimensión semántica de la imagen; la iconología, por la suya, tiende a ignorar la materialidad de la práctica pictórica (BRYSON, 1991: 54) y ambas han ignorado la pintura como *signo*. La concepción de la pintura como *signo* (Barthes, Kristeva), supone una práctica significante en la que “pintor y espectador son *agentes* que operan por *elaboración* en la *materialidad* del signo visual”. (BRYSON, 1991: 157). Para entender la pintura como signo conviene recordar que todo sistema de significación conlleva un plano de expresión y un plano de contenido y la significación coincide con la relación entre ambos planos. La sociedad -escribe Barthes- desarrolla continuamente, a partir del sistema primario (plano de denotación) un segundo sistema (extensivo al primero), el plano de la connotación (esto se verifica en la semiótica connotativa, así llamada por Hjelmslev). Los significantes de la connotación están constituidos por signos del sistema denotado y son siempre signos discontinuos, por el mensaje denotado que los vehiculiza. (BARTHES, 1965: 91).

Un fenómeno que se produce en la modernidad es el “*culto* al distanciamiento de la imagen respecto a su legibilidad” (BRYSSON, 1991:155), acentuado aún más en distintos movimientos de vanguardia de mediados del siglo XX en adelante. La imagen artística, pone en tensión todo el campo de figuras (conjunto de rasgos significativos de la cosa para un sujeto al crear una figura nueva). “Esta tensión afecta a la sensibilidad del colectivo en una época determinada, proponiendo su aceptación o su rechazo”. (BOZAL 1987: 48). De esta manera, el sujeto que la imagen artística represente no tiene solamente carácter individual, sino también colectivo.

Actualmente se ha producido un cambio en lo que se entiende por arte, y, sobre todo, en la forma de expresarlo. Tenemos el arte conceptual en el que el “concepto” es lo que se busca por encima de todo, el arte como proceso de comunicación, es decir, un proyecto que concluye en el receptor y muchas más tendencias que, a veces conviven juntas y en ocasiones se suplantán y en este sentido son moda que pasa. La unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones. Las sensaciones, los sentimientos, las formas y estilos abstractos de la sensibilidad, también cuentan. Y a éstos se dirige el arte contemporáneo.

En el arte tiene que haber algo de misterio. El hecho de no entender algo al contemplarlo ya es en sí una provocación. Un dibujo imperfecto que atrae un pensamiento es una sugerencia, una insinuación, una evocación; un dibujo que destaca en primer lugar, no un concepto sino luz, color y distribución espacial de los elementos es una apelación a los sentidos. Todo ello es la imagen modernista cuya vía de percepción es la sensación. Esta forma aparece como una mezcla de simbolismo e impresionismo por varios elementos: la presencia de la realidad; la transformación subjetiva de esta realidad; la influencia del sentimiento personal del pintor; y por haberse convertido toda ella en un *signo* cuyo significado no es el de la suma literal de sus elementos, sino otro más allá de esta apariencia, en el que cada uno de sus componentes se relaciona con los demás para construir un nuevo objeto.

Cualquier artista usa procedimientos totalmente personales y convive en orden o en desorden e intimidad con sus materiales, ve lo que quiere y no lo que le rodea. El gran artista es aquél que es capaz de establecer una relación entre su sensibilidad y los medios. Sobre todo, debe ser fiel a sí mismo, a su idea, a su forma de entender el mundo y debe intentar decirlo de la mejor manera posible. El papel individual se juega por la necesidad de expresión que cada uno tiene y la práctica de la pintura entra en interacción con los otros discursos de la sociedad cuando las obras son expuestas. El poder de la pintura consiste en movilizar los discursos en el terreno de la significación en una determinada época y sociedad. Por eso, la producción artística y cultural no puede ser considerada una actividad independiente y autónoma del contexto donde ha sido creada, está implicada en actividades tanto económicas como sociales y políticas (Baxandal, 1972).

2. Rauschenberg. Influencias y continuidades

A partir de Johns y Rauschenberg, el arte de la posguerra encuentra un nuevo vocabulario artístico que da forma al *Pop Art*, el realismo adaptado a su tiempo. Los cambios de estilo, decía Vasari, no se basan en una mejora de la habilidad sino en diferentes maneras de ver el mundo. Este estilo se caracteriza por basarse en aspectos específicos del ambiente urbano; aspectos que, por sus asociaciones y uso, parecían incompatibles con el arte. Cómics y revistas; publicidad y envases; el mundo del entretenimiento popular representado por el cine hollywoodiense, la música pop, la radio, la televisión y la prensa sensacionalista; artículos de consumo ya desechados formaron la iconografía del arte y la vida alrededor de los sesenta. En esta década, la fotografía era todavía descartada en el mundo del arte como un medio mediocre, utilitario, comercial y periodístico.

Además de pintor, fotógrafo, Rauschenberg producirá piezas basadas en la mirada fotográfica. Él es, de algún modo, un cronista de lo que acontece en su tiempo, un testigo de su realidad. Pero, ¿cuál es la realidad que muestra? Rauschenberg tiene la intención de hacer que el mundo en el que vive se “transparente”, que se haga visible. ¿Pero qué es eso que hace visible que tuvo un acogimiento

controvertido en su época? Antes de abordar esta cuestión, me voy a detener en su etapa de formación y sus influencias.

Rauschenberg llegó a *Black Mountain College* en Carolina del Norte en 1949, donde estudió con John Cage y Josef Albers, quien trajo las ideas constructivistas de la Bauhaus a su enseñanza. De éste aprendió sobre la abstracción de la forma, el color y la composición. Mientras que Cage y Albers tendrían una influencia permanente en el trabajo de Rauschenberg, también lo haría Hazel Larsen Archer, un fotógrafo poco conocido que enfatizó la visión personal sobre la técnica. Rauschenberg tomó fotografías no sólo como fuente material para sus *Combines*, sino también, igualmente, como su propia forma de expresión creativa. El pintor se había formado artísticamente en una época en la que predominaba el expresionismo abstracto (Pollock, Rothko, De Kooning, etc.). Frente al elemento fuertemente emocional y subjetivo, incluso místico, de los expresionistas abstractos, optaron por un trabajo de orden más conceptual, redescubriendo las posibilidades abiertas previamente por el movimiento dadaísta, en especial por la obra de Marcel Duchamp. Sin embargo, Rauschenberg no renunciaría totalmente a la lección del expresionismo abstracto. Trabajó según su creencia de que el arte no sólo es introspección y expresión personal, sino una constante interacción con la vida real. Cómo articulaba el espacio entre el arte y la vida, lo manifiesta con estas palabras:

Siempre me han atraído más las cosas comunes y familiares, porque las encuentro mucho más misteriosas. Lo exótico tiene tendencia a parecer enseguida extraño. Con los objetos normales y corrientes, soy bastante más libre; hacen volar más lejos mis pensamientos. Un lienzo nunca está vacío (HUNTER, 2006: 133).

Lo que no dice, es que en lo familiar habita lo extraño, como Freud lo indicó. Esos objetos familiares, “normales y corrientes” son los objetos desechados, inservibles, de la sociedad de consumo de su tiempo, que se sustituyen por otros de forma permanente. Y este carácter de consumo y de objetos desechables afecta también a las obras de arte modernas. Él recoge objetos destinados a su destrucción y los utiliza como material para sus obras, de esta forma se niega a darles un estatuto de desecho. Pasa lo mismo con las imágenes fotográficas que comenzó a incorporar en la década de 1950 con *collages* de periódicos y revistas, tarjetas postales e ilustraciones de libros; todos ellos eran materiales caducos, destinados a ser tirados, pero que él recicla. En 1959 inició la transferencia de imágenes de su medio de origen – la página impresa, por ejemplo – en las superficies de sus obras con las que fue creando obras de arte híbrido que combina elementos del dibujo, la impresión y la pintura. Son los *collages* —cómic, trozos de tela, dibujos, propaganda política— (Yoicks, collage rojo, de 1954), las imágenes que mezclan iconos de la alta y baja cultura —de Rubens a Kennedy—, (Skyway, 1964). Estas imágenes se presentan como contraste frente a las bellas creaciones clásicas, son elaboraciones estéticas, incluso cuando surgen a partir de lo real.

Utilizando esta variedad de objetos e imágenes que no se caracterizan precisamente por su belleza, me planteo la pregunta de qué nos dice eso a nosotros, hoy. Si estos objetos familiares son trasladados a un nuevo contexto artístico y el pintor los utiliza como un señuelo para seducir a los espectadores, éste se caracteriza precisamente porque no debería haber en él nada que asuste. ¿Qué muestra que nos es tan familiar y, por lo tanto, soportable, que enmascara la crueldad con la que estamos acostumbrados a vivir sin que nos despierte la angustia? Si sus obras buscan entretener, es para que nos olvidemos por un tiempo de lo que podría angustiarnos; y eso que podría angustiarnos es lo que Bataille enuncia así: “la destrucción efectuada en el objeto no tiene otro sentido que la amenaza que constituye para el sujeto” (BATAILLE, 2015: 124).

Las pinturas de Rauschenberg muestran cómo nos hemos acomodado a vivir en medio de ese mundo de objetos ofrecidos como señuelo, destinados a ser consumidos y tirados, para más tarde ser sustituidos por otros. A título de ejemplo, véase [Tracer](#), 1963, donde aparecen imágenes de diferentes contextos de la vida cotidiana: un bar-restaurant con personas ocupadas en su tarea, clientes aislados sin intercambios entre ellos, y al fondo, una calle urbana con transeúntes que circulan por estos espacios de forma anónima, rodeados de marcas publicitarias y productos que se ofertan para consumir en los escaparates. En otro espacio del mismo cuadro vemos la imagen de *La Venus en el Espejode* Rubens; símbolo de la belleza, junto a fotografías de helicópteros de guerra norteamericanos en pleno vuelo, que tiran bombas en la guerra del Vietnam, pero cuyo espacio y objetivo de destrucción no se ve; imágenes de guerra que fueron retransmitidas por la televisión, por primera vez, en aquella época, insinuando algo que no vemos, que es el horror de la guerra por el sacrificio de vidas humanas que comporta. Debajo de ellos, hay representado un prisma con una flecha ascendente que podría simbolizar que esa destrucción que el ejército de los EE.UU está realizando contra el pueblo vietnamita se puede volver en su contra, como así pasó después, y que tuvo como consecuencia una sociedad devastada por los efectos traumáticos que produjo la guerra. En la parte central vemos la imagen del águila americana, símbolo de libertad, de orgullo patriótico y de potencia nacional. Y con todo ello, que era tan familiar para el pueblo americano, se convive; nadie se siente amenazado, todos pueden seguir ocupados en sus tareas sin tener tiempo para plantearse el aislamiento que supone la vida moderna en la gran ciudad, la disposición y el sacrificio de vidas humanas para cumplir el objetivo de la guerra, la explotación laboral, el valor de lo productivo y el consumo de productos ofrecido como paliativo. Esa es la trampa y lo que se pretende que olvidemos, como lo apunta Baudrillard: “el sistema capitalista hace una propuesta de disposición de los objetos a desempeñar el papel de sustitutos de la relación humana”. (BAUDRILLARD, 1981:144). De la misma forma que hay un santo para cada día del año, hay un objeto para cualquier problema: lo que hace falta es fabricarlo y darlo al público en su momento oportuno. La coartada individual o colectiva de

tales o cuales conflictos, el intentar enmascarar la falta con objetos de consumo no puede sino llevar la marca del rechazo de estos conflictos.

George Bataille reflexiona sobre el carácter de la pintura moderna destinada a la destrucción, a su desaparición y considera que “no se pone de relieve, no se percibe en el linaje del sacrificio”:

La pintura moderna prolonga la obsesión multiplicada de la imagen sacrificial donde las destrucciones de objetos efectuadas por ella corresponden de una manera ya semiconsciente a la función perdurable de las religiones. De todas formas, el hombre preso en la trampa de la vida que somos se mueve en un campo de atracción determinado por un punto fulgurante donde las formas sólidas son destruidas, donde los objetos disponibles con que está hecho el mundo se consumen como en una hoguera de luz. (BATAILLE, 2015: 120).

Y añade:

Por un lado, los objetos disponibles del mundo se ofrecen a la angustia como señuelos –de sentido contrario al del sacrificio (...). Por el otro, el sacrificio nos destina a la trampa de la muerte. Pues la destrucción efectuada en el objeto no tiene otro sentido que la amenaza que constituye para el sujeto (...). Así la finalidad de la trampa sería destruirnos en tanto que objetos (en tanto que permanecemos encerrados –y embaucados- en nuestro aislamiento enigmático. (BATAILLE, 2015: 124).

Con este doble atolladero se destaca para Bataille el sentido del arte, que ofrece al hombre un incesante rapto. Las obras de arte existen para decirnos, a pesar de una voluntad resuelta a no darle valor sino a lo que perdura, que “se le promete un triunfo a quien salte en la irresolución del instante”. Razón por la cual podría ser demasiado el interés que se le concede a la embriaguez, que atraviesa la opacidad del mundo con resplandores aparentemente crueles, donde la seducción se une a la masacre, al suplicio, al horror. (Ídem).

La palabra sacrificio, en el DRAE, tiene dos sentidos completamente opuestos, el sentido propio y el figurado. El propio de: “ofrenda a una deidad en homenaje o expiación”, puede uno considerar que se opone al figurado de: “peligro o trabajo graves a que se somete una persona”, que se precisa en: “acción a la que uno se sujeta con gran repugnancia por consideraciones que a ello le mueven” o se acentúa en “acto de abnegación inspirado por la vehemencia del cariño”. Si hace falta pensar que el sentido propio es el que se puede atribuir a las intenciones de Bataille de verlo rescatado y restablecido, el figurado es el que atribuyo a esta palabra que se podría entonces entender como: ¿hasta dónde podremos sacrificarnos, en el sentido figurado, ahorrándonos de sacrificar, en el sentido propio?

3. Ace, 1962

Mi análisis comienza con una mirada atenta a la obra. Comencé por identificar el *punto fuerte del cuadro*, aquello que me llamaba particularmente la atención; en el que nuestra mirada se detiene a mirar esa imagen porque algo nos dice, nos provoca algún enigma. Si una obra le dice algo a alguien, puede ser que ese signo resuene con algo inconsciente en lo que está implicado, sin tener a mano ese saber. Si nos planteamos interpretar una imagen cabe pensar en las cadenas causales que confluyeron en la creación de una obra con su significado, su propósito. Lo que a mí me importa, no es tanto el problema de la intencionalidad del pintor sino la categoría de acogida social.

Rauschenberg decía que “la obra es para observarla, no para que nos guste”. Si el gusto se fundamenta únicamente en la sensibilidad y no es sólo para eso para lo que él presenta sus obras, lo que desea es implicar al espectador en la observación del objeto que le propone mirar. Si eso sucede, esta tarea implica apoyarse no solamente en la sensibilidad, sino también en el contexto de la época en la que el pintor la creó, captar con la imaginación y dejarse llevar por intuiciones, entrar en el juego del significante y el libre juego de asociaciones.

La perspectiva que he tomado toma en cuenta varios aspectos: el *primero* es, que lo importante no es tanto lo que cuenta, sino el *cómo* lo cuenta y con *qué* material. El segundo, es lo que esa obra me dice a mí, pregunta que sólo he podido responderla al final. El tercero, ha sido atender a la *composición* de formas y colores. Para ello, he tenido en cuenta el triple punto de vista del estudio de los colores que recomienda considerar Itten: 1) sensible y óptico (impresión del color), 2) psíquico (expresión del color) y 3) intelectual y simbólico (construcción del color. (ITTEN, 1992: 14). El cuarto, concebir el proceso de producción artística como un proceso de *escritura*, en el sentido del término original, presocrático, para forma: *rhythmos*, ritmo, la impronta en la materia de la energía interna del cuerpo, en la movilidad y la vibración de sus ritmos somáticos; el cuerpo ejecutante, ejercitante” (BRYSON, 1991: 139); y aplico la misma metodología al proceso de lectura de los *signos pictóricos como* una interpretación que avanza paso a paso con determinado ritmo.

El cuadro está construido con la geometría de una *Combine*, objetos compuestos con el "orden aleatorio" que Rauschenberg consideraba su estética. En cuanto a la *composición*, la superficie del cuadro ha sido dividida previamente en cinco partes proporcionales, separadas por líneas verticales. A su vez, estas cinco partes se dividen en tres zonas que todas juntas forman una unidad. Aunque estamos acostumbrados a pensar en la composición de la pintura como una cuestión de distribución de zonas en el plano pictórico, su significado original es retórico y se aproxima al término moderno de “sintaxis” (BRYSON, 1991: 113).

Lo primero que me ha impactado es la armonía de los colores y los contrastes: luz-oscuridad, figura-fondo y modificaciones del color mediante más o menos luz. Los colores que utiliza son variaciones y combinaciones de colores primarios. Los contrastes que predominan entre ellos son el claro-oscuro, el caliente-frío, el cualitativo y el cuantitativo. Mediante los colores más fríos, el azul y el verde, consigue dar un equilibrio a las partes internas en tonos más suaves pero acentuados con manchas oscuras. Las partes más iluminadas están pintadas con colores claros, suavizados, compuestas de ocre, amarillos y naranja, y contrastan por su luminosidad con el fondo blanco de varias tonalidades. Los colores rellenan los planos separados del fondo, mientras que en las figuras se combinan con espacios en los que se deja al blanco proporcionar una sensación de gradación. El máximo contraste de luz consigue obtenerlo con el negro y el blanco (los “no colores”), que aparecen en el primer cuadro de la izquierda, simétrico al de la derecha en proporciones.

Si atendemos al *trazado*, se observa una fluidez del trazo. Rauschenberg trabaja con soltura, eso se traduce en una pintura fresca y espontánea: “Ver una de sus pinturas es ver una pintura pincelada con fluidez, libremente, en la manera gestual de la segunda generación de expresionistas abstractos”. (ALLOWAY, 1985:6). Destrezas que el cuerpo ha tardado muchos años en adquirir se movilizan y explayan en una ejecución que se muestra a sí misma como impulsiva y como perfectamente deliberada. “La destreza consiste aquí en dejar al pincel en las manos de una inteligencia muscular” (BRYSON, 1991: 126).

En [Ace](#), se muestra la suma de varias influencias pictóricas, hay una mezcla de conceptual con abstracción y expresionismo abstracto. Utiliza formas geométricas simples, elementales, como son el cuadrado, el triángulo y el círculo en dos o tres dimensiones, siendo el cuadrado la forma que predomina. Aunque veamos rectángulos, todas las formas geométricas que se fundamentan en líneas horizontales y verticales, pertenecen a la familia del cuadrado. “El cuadrado es el símbolo de la materia, de la pesantez y de las fronteras fijas”. (ITTEN, 1992: 75). El primer cuadro de la derecha consta de dos elementos que tienen formas geométricas abstractas, cuadradas, lineales y planas. La primera, hecha con un cartón aplastado y de color marrón tiene volumen y permite reconocer una cabeza de águila de perfil, mirando hacia la derecha. El águila es el símbolo de los EE.UU. que utiliza en varios cuadros, como [Canyons](#), 1959 y [Tracer](#), 1963. Simboliza, entre otras cosas, la inteligencia, la visión en amplia panorámica, la libertad, el poder volar alto, la capacidad de reaccionar ante lo imprevisible en el momento oportuno. El color marrón es un color tierra que aporta el sentido de la estabilidad y aleja la inseguridad, aporta realismo. La otra figura geométrica rectangular, situada debajo de la anterior, está pintada de un color verde intenso. Por el simbolismo del cuadrado (fronteras fijas, límites) y el color verde el pintor expresa y produce un sentimiento de confort y relajación, de calma y paz interior, que nos hace sentir equilibrados cuando lo percibimos.

En el primer cuadro, de la esquina superior izquierda, simétrico al de la derecha y, por lo tanto, en relación, se puede ver parte de un animal de perfil, con boca semiabierta y dientes que amenazan con la destrucción, confusamente identificable sobre fondo negro y dos manchas de gris y amarillo. Debajo de él, hay dos semiesferas blancas, de gran tamaño, con sombras en color gris para darles volumen, consiguiendo producir la variación que sufre el blanco antes de convertirse en negro que hace de fondo. Ambas semiesferas, dan un efecto de movimiento, como si se tratara de esferas giratorias de materia que se utilizan para representar la evolución. Las esferas son símbolo del poder de crear. El blanco y el negro representan la luz y la oscuridad. En la parte inferior del mismo cuadrado, aparece otra figura rectangular matizada con un blanco roto degradado que se va transformando en amarillo, o al revés, un amarillo que se va transformando en blanco. A continuación, se puede ver un cuadrado marrón en el que superpone la letra 'R', en color rojo oscuro y tachado con una pincelada marrón. Con esta letra, que es la primera de su nombre artístico, así como de su apellido, probablemente firma su obra. Este cuadro puesto en relación con el cuadro simétrico de la derecha, podemos interpretarlo como la representación de la estabilidad-cambio, seguridad-incerteza, construcción-destrucción, como si mostrara que todas las cosas se encuentran en un flujo de constante modificación y percibimos lo inmóvil como una fase de la movilidad. Podemos inferir que Rauschenberg expresa el deseo de habitar un mundo que le ofrezca confianza y seguridad, a la vez que está abierto al cambio, a lo inesperado, al azar.

En el cuadro central observamos que ha hecho un pasaje de la concentración, del control geométrico, a la expansión, una especie de explosión hecha con técnicas del expresionismo abstracto. En el siguiente cuadro que conforma la parte central, visto de derecha a izquierda, y de arriba abajo, mantiene la abstracción en la parte superior con el cuadrado pintado de azul plano, completamente uniforme y sin ninguna sombra. Debajo del cuadrado azul, aparece la imagen de una cabeza de reptil pequeña, de color gris que queda unida por pinceladas de color a otra figura sin forma, y está rodeada por el contraste de bajos tonos con veladura final: el naranja, el marrón y el amarillo roto. Estas variaciones de color en tonos calientes y fríos, claros y oscuros, luminosos y apagados dan una modulación a la superficie, según la concebía Cézanne (ITTEN: 1992, 12). Las veladuras mejoran la luminosidad del conjunto y el resultado es agradecido porque se unifican las zonas cromáticas. En la parte inferior de este segundo cuadro se puede ver la imagen de una cabeza de caballo, orientada hacia la derecha, pintada de color negro y tonos suaves pastel. En el tercer cuadro, otra figura de cabeza de caballo de mayor tamaño se repite con una variación de colores respecto de la anterior: el negro y el gris. Al color gris se le asocia con la independencia, la auto-suficiencia, el auto-control, porque es un color que actúa como escudo protector de las influencias externas. Esta representación más o menos figurativa o abstracta del caballo me recuerda las pinturas de [cabezas de caballo](#) en las cuevas de Lascaux (Francia) o [Caballos pintados](#) de la [pintura rupestre](#) en el Levante español, de cuyo

conocimiento, Rauschenberg no era ignorante tal como se puede deducir de la siguiente declaración: “Para un pintor de hace cien o doscientos años (...) no era natural tomar en consideración la pintura rupestre y asimilarla a su concepto particular del presente”. (HUNTER, 2006: 134). También los caballos están presentes en el cuadro de Leonardo, *La Adoración de los Magos* que, según él, le hizo descubrir la forma de cómo quería pintar (ALLOWAY, 1985: 2).

Estas figuras (la cabeza de reptil, pintada de gris y negro y las cabezas de caballos) podemos considerarlas como *pictogramas*, que son las estilizaciones de un dibujo que aún es posible reconocer porque registran una particularidad del objeto que se quiere representar. Me pregunto cuál es el valor simbólico del caballo, animal que Rauschenberg representa repetidamente en esta y otras obras, como, por ejemplo, *Express*, de 1963. Mi hipótesis es que el caballo es un animal con el que él se identifica, así como también el águila, y trae sus imágenes al cuadro para expresar algo con ellos, tal vez algún ideal. El caballo reúne cualidades que probablemente él tenía o aspiraba alcanzar. Simboliza la potencia sexual, la fuerza, la nobleza; capaz de desbocarse, dejando de obedecer al freno y dispararse, a la vez que puede someterse y obedecer a la disciplina que le impone el hombre, ya sea para cumplir una tarea laboriosa, o para ejecutar una danza de movimientos estéticamente admirables.

Con el resto de elementos hay una búsqueda del equilibrio en la composición que lo consigue intercalando espacios vacíos entre las figuras de color predominantemente blanco. El blanco, sin ser un color, aporta paz y confort, alivia la sensación de desespero y de shock emocional. En el centro, junto a las dos figuras de caballos hay una mancha grande de color rojo que puede simbolizar la confianza en sí mismo, el coraje, la fuerza, la valentía, propio de personas atrevidas. El punto azul claro, frío, neutraliza este efecto del color rojo, le da frialdad, y a nivel subjetivo da tranquilidad y protección contra el alboroto y el exceso de actividades. Rodeado de tonos anaranjados, amarillos, ocres le da a esa parte del cuadro una expresión vitalista, alegre. A la izquierda de la mancha roja, hay una figura negra de animal en tono amenazante, y debajo de ella, hay otra de color marrón, hecha con cartón desplegado que evoca una cara en la que sólo hay representado un ojo que no mira al espectador, sino hacia la izquierda, sin mostrarnos el objeto que miraría porque es invisible.

Además de los pictogramas, manchas de color y otras imágenes, también hay símbolos, como la flecha roja incompleta que indica una dirección ascendente (como la que aparece en el prisma de *Tracer*). Según el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier, la flecha es un símbolo del conocimiento, en otra acepción, es un arma arrojada que se dispara con arco, y también es un signo que indica una dirección.

En resumen, Rauschenberg muestra en esta obra tener una gran capacidad de análisis, es persistente, tenaz; puede pasar de una figura muy elaborada y con exacta medida a una explosión de color, con una pincelada como expresión gestual de libertad con mucha asertividad, muy seguro de sí mismo, sabiendo lo que hace. Todo el trabajo en el cuadro es un intento de establecer, por un lado, orden, conceptos, relaciones, armonía de colores, y por otro, su deseo de soltarse, de pintar en libertad, de dejarse guiar por su intuición. Aparecen figuras variadas capaces de proporcionar serenidad, tranquilidad y calma, junto a otras que despiertan inquietud y desasosiego.

4. A modo de conclusión

Rauschenberg utiliza la pintura como medio de expresión que le permite configurar por medio de formas y colores su subjetividad y su visión del mundo en la sociedad en la que vivió. Formas y colores pueden tener un sentido simbólico como en un ideograma o en un jeroglífico. En esta obra podemos resumir en dos conceptos toda la composición: permanencia y cambio. Los objetos de la percepción no se muestran necesariamente rígidos: se mueven, se inclinan, se retuercen, se expanden, se encogen, se iluminan o cambian de color, se ven con claridad sus formas o aparecen confusas. Estas variaciones crean la noción de un mundo en que permanencia y cambio actúan como antagonistas eternos.

El exceso de imágenes fotográficas que aparece en muchas de sus *Combinaciones* sin relación temática entre ellas, puede hacernos reflexionar sobre la experiencia de la saturación de imágenes a la que está expuesto el hombre moderno en su experiencia de ver la televisión o en la proliferación de imágenes publicitarias. A esto se añade que los marcos simbólicos, que antes duraban siglos, nos duran muy poco. El sujeto contemporáneo, expuesto a informaciones catastróficas, a acontecimientos que muestran la crueldad y el horror, a cambios acelerados en la naturaleza y a objetos híper seductores, queda en posición de objeto sometido a un real, que excede los recursos simbólicos a su alcance. Los cambios y lo impredecible se suceden, también para nosotros, a una velocidad imposible de asimilar por la falta de sentido. La época actual trata de domesticar la pulsión entreteniéndola con todo tipo de objetos para su satisfacción engañosa; y la pulsión, con estos objetos se calma, pero nunca se satisface del todo porque no hay objeto en la realidad capaz de satisfacerla y por eso se produce el empuje localizado en determinadas zonas erógenas del cuerpo, que lleva al sujeto a la búsqueda de un objeto capaz de calmarla, pero que sólo evidencia el vacío que la constituye.

Que un sujeto esté sin recursos simbólicos remite a varias causas. Por un lado, la eliminación de la falta en la relación con el objeto, propia del discurso capitalista, nos deja sin la brújula del deseo y convertidos nosotros mismos en objetos consumibles y desechables. Pero tiene que ver también con algo que comparten el discurso capitalista y el de la ciencia: se trata de la reducción de todo lo humano a

la cifra. En el afán por cuantificarlo todo se deja de lado la pregunta por la causa del malestar. La angustia se toma como una emoción producto de un asunto con los neurotransmisores y ya no tenemos un aparato psíquico (Freud) o una estructura (Lacan), sino un cerebro. Hoy, cuando el auge de la ciencia de la cuantificación es mayor que nunca, nos encontramos con una extensión del malestar de origen psíquico en sus variadas formas, entre ellas, la angustia. Tanto la angustia “realista” como la llamaba Freud ², cuando nos sentimos confrontados con algún peligro real, o con la amenaza de pérdidas significativas que pueden despertar experiencias de desamparo y de duelo, como la angustia neurótica, entendida como la reacción frente a exigencias pulsionales que pueden escapar al control del sujeto, así como la angustia ante el deseo del Otro. Hay posiciones subjetivas que hablan de diferentes relaciones consigo mismo y con el prójimo. Los que sienten culpa (consciente o inconsciente), sostienen actitudes de sometimiento, de sacrificio, de renuncia de sus deseos; otros adoptan actitudes de indiferencia, de odio, y de sadismo, sin olvidar a los canallas, que se sienten autorizados a gozar sin límites, sin tener en cuenta el sufrimiento que pueden provocar, liberándose así de cualquier compromiso y deber ético con los otros.

La posibilidad que abre el psicoanálisis es si un sujeto quiere hacerse cargo de su malestar, si quiere saber aquello en lo que está enredado, que produzca una salida por un cambio de aquello que “se goza”; y este deseo es una salida de los deseos generados en el capitalismo que son deseos únicamente de los plus de goce. No se trata sólo de cambiar los síntomas, sino de transformar el deseo del sujeto que atraviesa esa experiencia.

Barcelona, diciembre de 2016

NOTAS

¹ Citado por STOICHITA, V., 2000, de FURETIÈRE, A. Dictionnaire Universel, La Haya-Rotterdam, 1690, cfr. “Tableau”, 9.

² FREUD, S. (1933) “Conferencia 32. *Angustia y vida pulsional*” en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires, Amorrortu, OC. volumen 22.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALLOWAY, L., (1985) *Rauschenberg*. Madrid, Fundación Juan March.
- ARNHEIM, R., (1973) *El pensamiento visual*. Traducción Rubén Masera. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires.
- BARTHES, R. (1965) *Elementos de Semiología*. Traducción de Alberto Méndez. Madrid, Alberto Corazón.
- BAUDRILLARD, J., (1981) *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu. Madrid, Siglo XXI, 1981, Siglo XXI.
- BATAILLE, G., (2015) "El arte, ejercicio de crueldad" en *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, W., (1973) "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- BOZAL, V., (1987) *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor.
- BRYSON, N., (1991) *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid, Alianza,
- DANTO, A., (2003) *La Madonna del futuro: Ensayos en un mundo del arte plural*. Traducción de Gerard Vilar. Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, M., (2004) *La Peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris, Seuil.
- HUNTER, S.,(2006) *Robert Rauschenberg*. Obras, escritos, entrevistas. Traducción de Ramón Ibero (ensayo de S. Hunter) y Marta Pérez Sánchez. Barcelona, Polígrafa.
- ITTEN, J., (1992). *El Arte del Color. Ravensburg, Noriega*.
- JOSEPH, B., (2006) "Robert Rauschenberg: una duplicación que contiene duplicaciones", *Arte Parte*, no 66.
- LEBOVICI, E., (2006) "Robert Rauschenberg. Rebus", en *Art Press* no. 327.
- SONTAG, S., (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducción de Horacio Vázquez Rial & Marta Pesarro dona Artigas. Editor digital: Titivillus.
- STERCKX, P., (2006). "Robert Rauschenberg: Trois clés pour déchiffrer les *Combine Paintings*", *Beaux Arts Magazine* no. 269.
- STOICHITA, V., (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Traducción de Anna María Coderch. Barcelona, Serbal.