

«En movimiento»: las *Pinturas serigrafiadas* de Robert Rauschenberg

Richard Meyer



Robert Rauschenberg
Express, 1963
(detalle)
[\[+ info\]](#)

En junio de 1964 Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925-Captiva Island, Florida, 2008) obtuvo, en la XXXII edición de la Bienal de Venecia, el Gran Premio Internacional de Pintura. Esa concesión provocó una cierta alarma entre los críticos europeos, para quienes era una prueba de la posición preeminente y el efecto vulgarizador del arte norteamericano en el escenario mundial. Para el periódico francés *Combat*, de orientación izquierdista, el premio era «una ofensa a la dignidad de la creación artística»¹, a la vez que, en el otro extremo del espectro político, el *Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, se denunciaba en un editorial «la derrota absoluta y general de la cultura» que se había producido en la Bienal². Con similar sensación de peligro, la revista francesa *Arts* titulaba en portada «Venecia, colonizada por Estados Unidos». Lamentando «el fin de la Escuela de París» a manos del pop art americano, el artículo estaba ilustrado con una pintura serigrafiada de Rauschenberg, *Retroactive II* (1963)³. Con un gran retrato, parcialmente rayado, de John F. Kennedy junto al centro de la composición, el cuadro incluye, a menor tamaño y en un lugar menos destacado, un detalle de una obra maestra de Rubens, *El aseo de Venus* (1608). En el contexto de la controversia veneciana, Rauschenberg planteaba el desplazamiento del «elevado» arte europeo por la cultura popular y el poder político de los Estados Unidos.

1
Citado en Alexander Eliot: «All Roads Lead to Where?», en *Art in America*, vol. 52, n.º 6, diciembre de 1964, p. 127.

2
Citado en Calvin Tomkins: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Garden City, NY, Doubleday, 1980, p. 235 (nota).

3
Pierre Cabanne, «À Venise, L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop Art pour coloniser l'Europe», en *Arts*, n.º 968, 24-30 de junio de 1964.

La respuesta personal del artista a la obtención del premio fue, a su manera, no menos dramática que la protesta que hicieron pública sus críticos europeos. En *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Calvin Tomkins escribe que:

Al día siguiente de ganar la Bienal, Rauschenberg llamó desde Venecia a un amigo suyo de Nueva York, Tony Holder, un bailarín del Judson Dance Theater que de vez en cuando le ayudaba en el estudio. Le pidió que fuera a su loft de Broadway, quitara de sus marcos de madera las pantallas de seda ya usadas y las quemara. Había en total unas 150, lo que suponía una considerable inversión económica y un rico banco de imágenes. Destruirlas era una manera de asegurarse de que no iba a caer en la tentación de repetirse a sí mismo⁴.

Tomkins cuenta esta historia de una forma escueta, sin más comentarios. Y como su relato ha adquirido un valor definitivo en la bibliografía sobre Rauschenberg, han quedado sin responder varias preguntas sobre el episodio. Si el artista quería destruir esas pantallas, ¿no lo podía hacer él mismo cuando regresara a Nueva York? Su viaje a Venecia coincidió con su participación en una gira mundial, de seis meses de duración, de la compañía de danza de Merce Cunningham para la que diseñó decorados, vestuario e iluminación y en la que en aquel entonces actuaba en alguna ocasión⁵. Como no regresó a su país hasta finales de diciembre de 1964, es obvio que Rauschenberg no tuvo acceso a las pantallas —y tampoco, por tanto, la posibilidad de volver a trabajar con ellas— durante varios meses. ¿Por qué entonces la necesidad de quemarlas de manera inmediata? ¿Y por qué pedirle a Holder que las destruyera de ese modo en vez de cortarlas y tirarlas, opción más sencilla y segura? Es como si el artista no pudiera soportar el hecho mismo de que existieran, como si, en el caso de no deshacerse de ellas, estuvieran esperándole en Nueva York, pidiéndole que continuara por el mismo camino creativo⁶.

La destrucción de las pantallas serigráficas tiene un significado claramente moderno, una eliminación tan absoluta de algunos materiales artísticos que impide cualquier posibilidad de que reaparezcan en obras futuras⁷.

4

Cit. en Tomkins 1980, *op. cit.*, p. 235.

5

En lo que tiene algo de serendipia cronológica, la compañía actuó en Venecia un día antes de que el jurado de la Bienal concediera el Gran Premio. Se ha sugerido que el marchante de Rauschenberg, Leo Castelli, orquestó la coincidencia para incrementar la visibilidad del artista en la Bienal.

6

Según Dorothy G. Seckler, «Habría sido más fácil continuar con las técnicas acostumbradas [serigráficas] y realizar un producto del que hoy existe una gran demanda pese a sus elevados precios. Pero como el reto no era, tal como lo veía Rauschenberg, agrandar al público sino renovar constantemente y ampliar su percepción del presente, aquello no era una alternativa en la que podría pensarse»; véase Dorothy G. Seckler: «The Artist Speaks: Robert Rauschenberg», en *Art in America*, vol. 54, n.º 3, mayo-junio de 1966, pp. 73-85, aquí p. 73.

7

Rosalind Krauss: «La práctica efectiva del arte de vanguardia tiende a revelar que la 'originalidad' es un supuesto de trabajo que en sí mismo surge de una base de repetición y recurrencia»; véase Rosalind E. Krauss: «The Originality of the Avant-Garde», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA, The MIT Press, 1986, pp. 151-170, p. 157.

fig. 1

Ugo Mulas, Rauschenberg delante de Express en la Bienal de Venecia, 1964. Gelatina de plata. Cortesía Archivo Ugo Mulas, Milán



8

Citado en Seckler 1966, *op. cit.*, p. 84. Con motivo de la primera exposición personal del artista en un museo, en 1963, por ejemplo, el comisario Alan Solomon escribió: «Resulta extraordinario lo poco que se repite Rauschenberg... Cada cuadro tiende a ser una declaración completa en sí misma, no un paso más de una progresión... No le gusta nada la repetición compulsiva que practican algunos artistas, pues para él dos ya es un número muy alto, y concibe la posibilidad de usar tres de algo con no poca gravedad»; véase Alan R. Solomon, *Robert Rauschenberg*. Nueva York, The Jewish Museum, 1963 (sin página).

9

Como era de esperar dada su apuesta por la originalidad, su producción durante los años que siguieron a Venecia se apartó radicalmente de sus pinturas serigrafiadas anteriores. Tras su gira con la compañía de Cunningham (que terminó, no sin cierta amargura, con su salida de ella), Rauschenberg se dedicó sobre todo a trabajos en colaboración en los ámbitos de las *performances*, la danza, las tecnologías interactivas y las técnicas mixtas. A pesar de que los precios de sus *Combines* y obras serigrafiadas se dispararon en parte debido al premio de Venecia, Rauschenberg se mantuvo firme en que no quería repetirse.

Y nos remite a una pauta común a toda la primera parte de la carrera de Rauschenberg, la que consistía en abandonar los procesos creativos que a su juicio se habían vuelto repetitivos o predecibles. En una entrevista de 1966 afirmó que «en lo que al estilo se refiere, he recorrido muchos, y siempre es un placer abandonarlos. [...] Cuando llego a una fase en la que trabajar de una determinada manera tiende más a que funcione bien que a lo contrario —y no es solo por una racha de suerte—, cuando veo claramente que tal es el caso, empiezo a hacer otra cosa distinta»⁸. Desde ese punto de vista, es posible que su triunfo profesional en la Bienal fuera un incentivo para que tomara un nuevo rumbo creativo. En una fotografía de la ceremonia de entrega del Gran Premio Rauschenberg está posando delante de *Express* [fig. 1], una de las obras que llevó a Venecia. Al verle ahí con su traje de lino y su corbata, soportando amablemente la situación, no podemos evitar pensar en su inminente decisión de destruir las pantallas empleadas en esa obra, por no mencionar las otras muchas que había en su estudio en esas fechas⁹. En aquel reconocimiento tan excesivamente público (pero igualmente discutido) del éxito de nuestro artista, el premio no hizo otra cosa que convencerle de que debía seguir en movimiento.

* * *

Entre el otoño de 1962 y la primavera de 1964, Rauschenberg realizó más de seis docenas de lienzos que contenían foto-serigrafías. Las pantallas que empleó en ellas, de origen comercial, se estamparon según sus instrucciones con imágenes procedentes bien de fotografías que él mismo había hecho, bien de revistas muy populares como *National Geographic*, *Esquire*, *Look* y *Life*. Al principio trabajó en blanco y negro, y en 1963 empezó a utilizar tintas de colores.

Al igual que cuando abandonó las pantallas serigráficas en 1964, empezó a utilizarlas porque deseaba romper con su obra anterior, para, en sus propias palabras, «escapar de la

familiaridad de los objetos y *collages*»¹⁰. Esa expresión doble, «objetos y *collages*», remitía en aquel contexto a sus *Combines* —combinaciones de pintura, escultura, *collage* y *assemblage*—, obras que realizó desde 1954. Mientras trabajaba en esa línea, Rauschenberg se sintió cada vez más atraído por la posibilidad de traducir su estética híbrida a una superficie plana y bidimensional. En sus tempranos *transfer drawings* (1958–1960), dibujos por transferencia, el artista introducía fotografías recortadas de periódicos o revistas en un líquido más claro y después las frotaba boca abajo en una hoja de papel, con lo que obtenía unas imágenes secundarias monocromas y algo trémulas. Finalmente las combinaba con otros dibujos a mano alzada y acuarelas. Aunque este método producía unos resultados de gran elegancia visual, le imponía una escala bastante pequeña, pues las imágenes fotográficas solo podían transferirse al papel a su tamaño original. La serigrafía, en cambio, le permitía ampliar y multiplicar a su gusto las imágenes de partida.

A veces Rauschenberg trabajaba al mismo tiempo en varias obras en las que utilizaba una misma pantalla serigráfica para estampar una imagen en distintos lienzos, ya fuera del presidente Kennedy (JFK), de un vaso de agua o de la *Venus del espejo* de Diego Velázquez (1647–1651)¹¹. Según el propio artista, aquel método múltiple tenía una ventaja: era «menos probable que se obsesionara» con ninguna de esas obras. «Sigues moviéndote. Y cuando vuelves a una de ellas, y no se ha movido automáticamente mientras tú estabas en otras cosas, sugiriéndote algo nuevo, pues simplemente pasas a la siguiente»¹². Especialmente interesante es su descripción de una pintura que «no se ha movido [...] mientras tú estabas en otras cosas». Al trabajar simultáneamente en varias obras, podía volver atrás para ver si alguna de ellas se había «movido» desde la última vez que la había retocado con tinta o con pintura, es decir, si durante ese tiempo parecía haber avanzado hacia un mayor dinamismo en la interacción visual. En cierto modo, lo que Rauschenberg buscaba era crear composiciones que siguieran estando «en movimiento» aun después de haber sido terminadas. En esas obras se ve la huella del proceso de acumulación de diversas capas mediante el que se crearon, el paso del tiempo que fue necesario y la movilidad, aparentemente infinita, de las imágenes y la información en el mundo moderno.

10

Este texto está incluido en la gran espiral de palabras que ocupa la mayor parte de su litografía titulada *Autobiography* (1968). De mareante lectura por su composición circular, en ella se recorren desapasionadamente la vida y la carrera del artista en orden cronológico.

11

Según Roni Feinstein, Rauschenberg llegó a trabajar hasta en ocho pinturas serigrafiadas al mismo tiempo; véase Roni Feinstein: *Robert Rauschenberg. The Silkscreen Paintings, 1962–64* [cat. exp. Nueva York, Whitney Museum of American Art]. Nueva York, Whitney Museum; Boston/Toronto/Londres, Bulfinch Press, 1990, p. 42.

12

Calvin Tomkins, notas inéditas, 25 de junio de 1963, p. 8; citado en *ibid.*, p. 42.



fig. 2
Hans Namuth, *Rauschenberg con Retroactive II y Buffalo II*, 1964

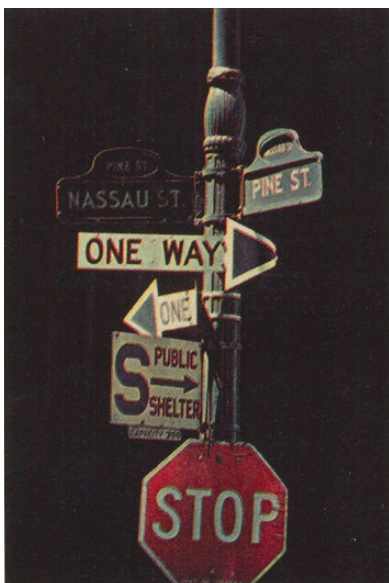
En una maravillosa fotografía de Hans Namuth, realizada en 1964, vemos a Rauschenberg en el suelo de su estudio entintando con una espátula una pantalla para transferirla a una parte del lienzo que tiene debajo [fig. 2]. Esa obra que está en el suelo se ha identificado como *Skyway* (*Ruta aérea*, 1964), una pintura con tamaño de mural que se expuso por primera vez en la fachada del pabellón del estado de Nueva York en la Feria Mundial de 1964. Apoyados en la pared del estudio se ven otros dos cuadros ya acabados, *Retroactive II* (1963) y *Buffalo II* (1964). Aunque en estas dos obras figuran sendas versiones de un retrato de JFK a un tamaño mayor que el natural, son muy distintas en cuanto al lugar que ocupa en la composición, el recorte, el bloqueo del color, el sobrepintado y el entorno pictórico. En la fotografía de Namuth se capta el diálogo entre ellas, por ejemplo, en la mano que apunta del presidente, que es mucho más contundente cuando la vemos en perfecta alineación diagonal, por dos veces en el lienzo situado en la izquierda y, de nuevo, en el de la derecha. Esta fotografía nos sugiere no solo una presencia potencialmente inacabable de la imagen de JFK sino también una serie infinita de variaciones compositivas en la que esa imagen podría entrar. Con ello remite al método de trabajo de Rauschenberg, que consistía en emplear la misma pantalla serigráfica en diversas pinturas muy seguidas. Así, por ejemplo, estampó dos veces más el mismo retrato de JFK en *Skyway*.

fig. 3

Robert Rauschenberg
Overdrive (Frenesí), 1963
Óleo y tinta serigráfica sobre lienzo,
213,4 × 152,4 cm
The Museum of Modern Art, Nueva
York, donación de Eva y Glenn Dubin,
PG740.2013

fig. 4

Philip Harrington, fotografía del
poste de la intersección de Nassau
y Pine en «The New New York»,
en Look, 26 de marzo de 1963



Como se puede comprobar en la doble aparición de JFK en *Buffalo II* y en *Skyway*, Rauschenberg se sirvió, tanto en un mismo cuadro como en varios, de la reproducibilidad que es intrínseca al método serigráfico. Pero aun cuando exploró las posibilidades y ventajas de la repetición, también las reventó. La zona inferior de *Overdrive (Frenesí)*, 1963 [fig. 3], por ejemplo, está dedicada en gran parte a vistas repetidas de señales urbanas en un poste de hierro. Vemos así, de arriba abajo, dos antiguas señales de las llamadas «con joroba» que marcan la intersección de las calles Nassau y Pine en el bajo Manhattan; otras dos de sentido único, ambas algo estropeadas, que apuntan a direcciones casi opuestas; otra de un albergue público, con una S [de *shelter*] grande y una flecha fina, que apunta a una tercera dirección, y por último el conocido octógono rojo con un *stop*. Como es obvio por la fotografía original, publicada en la revista *Look* [fig. 4], Rauschenberg exageró la inclinación del poste y suprimió la parte de este que continuaba bajo el *stop* parcialmente borrado. El resultado es que el poste parece estar a mitad de camino, como el péndulo de un antiguo reloj de pie. Y lo que es más, los mensajes de sentido único, albergue y *stop* reaparecen en distintos colores y posiciones (invertidos, en ángulos rectos, descentrados) debajo del oscilante poste.

Gracias a que se ha pintado encima de ellos, a su incoherente proyección y a su impredecible orientación espacial, las señales se liberan del poste que las soporta, como si salieran centrífugamente en múltiples direcciones. La de sentido único nos marca ahora rumbos muy distintos. Y en sus cuatro versiones el *stop* nos anima a movernos y a girar en torno a la composición. Rauschenberg escenifica un trayecto visual y conceptual tan frenético que las señales pierden sus anclajes a la vez que el lenguaje pierde su significado.

* * *

El relativamente poco tiempo durante el que Rauschenberg hizo sus *Pinturas serigrafiadas* (menos de dos años) llama aún más la atención si lo comparamos con el que le dedicó Andy Warhol. Este guardaba siempre las pantallas por si le vinieran bien en el futuro —ya fuera para ampliar una serie anterior o para lanzar una nueva—. En los primeros sesenta empezó a aplicar la serigrafía a fotografías comerciales de estrellas de cine, productos de consumo y noticias de actualidad, y luego, en los setenta y ochenta, la empleó en retratos de encargo a partir de sus polaroids.

Aunque algunos detalles cronológicos siguen estando poco claros, los primeros cuadros serigráficos de Warhol son anteriores a los de Rauschenberg, y es al que se suele atribuir el incentivo para que el segundo empezara a utilizar esa técnica. Sabemos que Rauschenberg estuvo en el estudio de Warhol el 18 de septiembre de 1962, y allí pudo ver sus pinturas serigrafiadas de Marilyn Monroe, así como otras obras un poco anteriores en las que su colega utilizaba estarcidos e impresiones de sellos de caucho que luego coloreaba a mano para crear unas retículas de imágenes más o menos repetidas. Rauschenberg le pidió a Warhol el nombre de su proveedor comercial (Aetna Silk Screen Products), al que luego encargó sus primeras pantallas serigráficas.

Casi al mismo tiempo que Rauschenberg empezó con la pintura serigrafiada, él mismo se convirtió en un tema para Warhol. Los retratos que le hizo tienen su origen en aquella visita a su estudio. El crítico de arte David Bourdon, que estuvo presente esa tarde, recordaba así el encuentro:

Warhol intentó congraciarse con Rauschenberg ofreciéndose a retratarle con serigrafía. Todo lo que tenía que hacer, le dijo Andy, era darle algunas fotografías suyas. A Rauschenberg le entusiasmó el proyecto, e inmediatamente empezaron a hablar sobre qué tipo de fotografías le parecía mejor¹³.

Rauschenberg le facilitó cinco fotografías de distintas fechas y formatos, desde una reciente de él solo hasta una imagen familiar de su infancia en Port Arthur, Texas. Esta última, repetida más de 50 veces en una retícula de color sepia, fue la fuente de una obra de su colega, *Let us Now Praise Famous Men (Elogiemos ahora a hombres famosos, 1962)*. Este título es el de un libro que escribieron James Agee y Walker Evans sobre la experiencia de los aparceros de Alabama durante la Gran Depresión. La fotografía de la familia Rauschenberg, cuyos miembros posan tristemente ante una casa con fachada de madera y bajo un cielo sin nubes, recuerda a las sobrias imágenes de Evans de agricultores de aquel mismo periodo.

Warhol realizó 10 pinturas serigrafiadas basadas en las fotografías de Rauschenberg, incluidas varias con el rostro y el torso del artista repetidos y con colores saturados a la manera de uno de sus retratos de estrellas de cine. Esta serie supuso el primer retrato serigráfico warholiano de otro artista y, de hecho, de alguien a quien conocía personalmente. ¿Podríamos considerar su llamativo y azul eléctrico *Triple Rauschenberg (Rauschenberg triple, 1962)* como un emblema de la técnica artística que compartían los dos artistas por aquella época?

Rauschenberg nunca utilizaría la serigrafía para pintar un retrato individual o familiar ni limitaría ninguna de sus obras a un solo asunto o fuente iconográfica. En vez de seguir el método de Warhol, quien serializaba una misma imagen dentro de un formato cuadrulado, distribuía múltiples imágenes de diversa escala, color y legibilidad por todo el lienzo, que luego sobrepintaba con óleo. En contraste con la insistencia de Warhol en una sola imagen que se repite con la misma orientación en toda la composición, Rauschenberg desorientaba sus imágenes volteándolas, oscureciéndolas, superponiéndolas o violentándolas de cualquier otra manera.

13

Citado en George Frei y Neil Printz (eds.): *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol. 1, *Paintings and Sculpture 1961–1963*. Londres, Phaidon, 2001 n.º 300, p. 267 (ilustrado en p. 265)

El contraejemplo de Warhol nos ayuda a entender mejor el singular reto de interpretación que nos plantean las *Pinturas serigrafiadas* de Rauschenberg. A continuación, nos centraremos en los motivos visuales más destacados de varias obras, como por ejemplo un retrato en tres cuartos de JFK o una acumulación de señales urbanas. Esos motivos nos transmiten una pequeña parte del mundo que reconocemos, pero no suponen una narrativa coherente ni un puzzle que debamos descifrar. Rauschenberg nos pide que atendamos a esa temática, a la especificidad de esa referencia, pero sin considerar que ahí está la llave maestra con la que desentrañar o explicar plenamente su obra. Las zonas sin cubrir, los momentos de indescifrabilidad, solapamiento, abstracción e inversión no forman menos parte del significado de las serigrafías de Rauschenberg que las referencias externas y las personas, lugares y cosas reconocibles que se captan en la superficie de esas obras.

Un claro ejemplo de esto es *Express* [fig. 5], una de las obras que Rauschenberg expuso en la Bienal de Venecia y que le llevaron a obtener el premio. Es una composición repleta de figuras humanas, entre ellas bailarines de la compañía de Merce Cunningham en un ensayo, escaladores subiendo por un acantilado, un caballo y su jinete saltando una valla, una fotografía en *stop motion* de una mujer desnuda que recuerda mucho al *Desnudo bajando una escalera n.º 2* de Marcel Duchamp (1912) y, abajo a la derecha, y algo más difícil de identificar, una fotografía de un cuadro en la que los generales Grant y Lee se dan la mano en Appomattox, escenificando formalmente la rendición del Sur y el final de la guerra de Secesión estadounidense. Mientras que la fotografía de los bailarines la hizo el propio Rauschenberg, las demás están tomadas de otros sitios, como por ejemplo el desnudo de la revista *Life* o los escaladores de una propaganda a favor de la incorporación al ejército del país. Estas imágenes figurativas se superponen entre sí de diversas maneras, se oscurecen parcialmente y son contiguas a pinceladas del artista. El cuadro es en su totalidad en blanco y negro excepto por un estrecho rectángulo pintado en rojo junto al borde superior, un poco a la derecha del centro. Esta forma es una fuerte nota cromática que interrumpe y a la vez subraya el dominio del blanco y negro en el resto de la obra. Las primeras



fig. 5

Robert Rauschenberg**Express, 1963****Óleo y tinta serigráfica sobre lienzo,
184,2 × 305,2 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, 721 (1974.34)**[\[+ info\]](#)

Pinturas serigrafiadas de Rauschenberg son en su totalidad en blanco y negro, pero las posteriores se caracterizan por un colorido variado y vibrante. *Express*, con ese solitario rectángulo rojo, marca la divisoria entre las dos épocas. Más allá de enfrentar el color al blanco y negro, este cuadro pone en marcha una serie de diálogos que no son fijos, sino que fluyen en el tiempo. Algunos de esos diálogos son los que se establecen entre abstracción y figuración, entre fotografía y pintura, movimiento y quietud, singularidad y uniformidad, pasado (por ejemplo, la guerra de Secesión) y presente (como la compañía de danza de Cunningham).

Express nos obliga a acercarnos para apreciar su detallada y multiforme iconografía, y después a tomar más distancia para apreciar la movida complejidad de la composición en su conjunto. El gran formato del cuadro, junto a sus intrincadas variaciones entre figuración y abstracción, hace que sea difícil valorarlo adecuadamente en una reproducción. Y ello suscita una fuerte paradoja: una pintura serigrafiada que muestra unas imágenes basadas en fotografías elude en gran medida la capacidad de la cámara para reproducirlo.

fig. 6

**Ugo Mulas, *Traslado de Express*
durante la Bienal de Venecia, 1964**
Gelatina de plata. Cortesía Archivo
Ugo Mulas, Milán



En gran medida, pero no del todo. Pensemos en una fotografía en la que unos operarios están trasladando *Express* a los Giardini, el espacio expositivo principal de la Bienal de 1964 [fig. 6]. Separado de la pared, moviéndose, y visto en relación con la escala del cuerpo humano, su grandiosidad y su dinamismo se hacen más evidentes. En el lado izquierdo de la composición, parece que el caballo y su jinete están a punto de saltar, mientras la mujer desnuda en el límite derecho saldría del cuadro si continuara su trayecto. Los escaladores reorientan la composición para que nuestra mirada ascienda en sentido vertical. Uno de ellos está cortado por el borde inferior, con lo que parece que está entrando desde fuera de ella. Cuando lo vemos de un modo en el que se percibe su gran escala junto a su iconografía, *Express* es un cuadro que literalmente salta, baila y escala ante nuestros ojos.

La exuberancia y el dinamismo de *Express* hacen que nos sorprenda aún más la decisión de su autor de quemar todas sus pantallas nada más terminar la Bienal. Las más de 72 *Pinturas serigrafadas* que realizó entre 1962 y 1964 siguen siendo un experimento artístico de gran intensidad, aunque radicalmente limitado. Un experimento que influyó en su obra futura, pero sobre el que no volvió nunca más.

En obras como *Express*, Rauschenberg combinaba fotografías de la vida cotidiana, pinceladas propias y un método comercial de reproducción visual para crear algo espectacular. El dinamismo y la grandiosidad de sus *Pinturas serigrafadas* no pertenecen únicamente al artista. Cuando vemos una de ellas, nos liberamos de los significados y las restricciones visuales que hemos recibido. Se nos invita a unirnos a un mundo pictórico que está en movimiento. Nuestro destino es, maravillosamente, desconocido. ●