

Robert Rauschenberg. Express. Dentro + fuera del estudio

Marta Ruiz del Árbol



fig. 1

Robert Rauschenberg
Express, 1963
Óleo y tinta serigráfica
sobre lienzo, 184,2 × 305,2 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid, 721 (1974.34)

[\[+ info\]](#)

«El arte debería parecerse más a lo que ocurre fuera del estudio que a lo que ocurre dentro»¹.

Robert Rauschenberg

1

Robert Rauschenberg en una declaración escrita para la exposición en el Hudson River Museum, 2 de julio de 1987. Robert Rauschenberg Papers, Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nueva York, cit. en Manuel Fontán del Junco, Inés Vallejo Ulecia y Lucía Montes Sánchez (eds.): *Robert Rauschenberg: El uso de las imágenes* [cat. exp.]. Madrid, Fundación Juan March, 2025, p. 234

2

El proyecto cuenta con el inestimable apoyo de la Robert Rauschenberg Foundation de Nueva York, que, además de patrocinar el montaje especial, nos ha acompañado durante todo el proceso de investigación de la obra. Agradezco también lo valiosa que ha sido para este ensayo su página web, por la completa información que ofrece sobre la vida del artista y su obra: véase <https://www.rauschenbergfoundation.org> (última consulta 16/12/2025) Deseo agradecer también la intensa labor investigadora de Guillermo Bailén y Carmen Cortizas que ha sido fundamental para desvelar algunas de las fuentes iconográficas del lienzo.

Express [fig. 1] ocupa un lugar central en la sala 48 del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, en un punto del recorrido que sucede a las propuestas del expresionismo abstracto y precede a las de los artistas pop. Este gran lienzo —el único de Robert Rauschenberg en la colección permanente— no solo refleja la transición del arte estadounidense de los años sesenta, sino que también conecta con muchas de las preocupaciones que definieron la trayectoria del artista: su incesante deseo de experimentar, la disolución de las fronteras entre disciplinas o su interés por el trabajo colaborativo. Entre febrero y mayo de 2026, el museo celebra con un montaje especial el centenario de Rauschenberg, e invita a acercarse a un arte que, como él mismo afirmaba, debía parecerse más a lo que ocurre fuera del estudio que a lo que sucede dentro de él².

Desde sus inicios, Robert Rauschenberg destacó por sus esfuerzos por relacionar arte y vida. Sus célebres *Combinés* —palabra con que definió una serie de obras que realizó desde mediados de los años cincuenta en las que «combinaba» pintura, escultura, *collage* y *assemblage*— incorporaron objetos e imágenes extraídas del mundo que le rodeaba.



fig. 2

Robert Rauschenberg

Canyon, 1959

Combine: óleo, lápiz, papel, tela, metal, caja de cartón, papel impreso, reproducciones impresas, fotografía, madera, tubo de pintura y espejo sobre lienzo con óleo sobre águila real disecada, cuerda y almohada, 207,6 × 177,8 × 61 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, donación de la familia de Ileana Sonnabend

En ellas estableció un diálogo entre lo que ocurría dentro y fuera de su estudio que desde entonces fue omnipresente en su obra [fig. 2]. Cuando en 1962 descubrió las posibilidades de la serigrafía comercial, apareció de nuevo ese mismo espíritu de celebración vitalista frente al entorno urbano. El artista, que anteriormente ya se había interesado por la transferencia directa de fotografías y recortes mediante el uso de disolventes, consiguió con esta técnica comercial reproducir imágenes de gran tamaño con mucha precisión. En obras como *Express* creó un lenguaje visual vertiginoso y densamente estratificado en el que las escenas, procedentes principalmente de los medios de comunicación, conviven con expresivos gestos pictóricos. El resultado permitía a Rauschenberg, por un lado, ampliar su eterna exploración de los límites entre la apropiación, lo manual y lo mecánico, a la vez que reflejaba su interés por plasmar el ritmo acelerado y la saturación mediática que comenzaba a dominar en la época.

«Los excesos del mundo me bombardearon con aparatos de televisión y revistas. [...] Pensé que para hacer una obra honesta debía incorporar todos estos elementos que eran, y son, una realidad»³, comentaba el artista. Como se aprecia en la obra del Museo Thyssen su deseo de reflejar lo que ocurría al otro lado de su ventana se materializa en una selección de escenas aparentemente aleatoria: un caballo y su jinete se sitúan sobre una foto de Manhattan poco antes de que se comenzasen las obras del World Trade Center; la secuencia cronofotográfica de una mujer desnuda bajando una escalera convive con la reproducción de una pintura de Louis Mathieu Didier Guillaume sobre la Guerra Civil estadounidense o con la imagen de un grupo de militares descendiendo un acantilado.

3

Palabras de Robert Rauschenberg citadas en Barbara Rose (comisaria): *Rauschenberg. Express* [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006, p. 56.



fig. 3
Robert Rauschenberg, Steve Paxton, Carolyn Brown, Judith Dunn, Marilyn Wood, Viola Farber, y Shareen Blair (en el suelo) en Aeon, de Merce Cunningham, 1961. Photograph Collection. Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nueva York

4

Palabras de Robert Rauschenberg citadas en Barbara Rose: *Rauschenberg*. Nueva York, Vintage Books, 1987, p. 75. Sobre la importancia de la fotografía en la obra de Rauschenberg véase el catálogo de la reciente exposición *Robert Rauschenberg: el uso de las imágenes* (Fontán del Junco, Vallejo y Montes 2025, *op cit.*)

5

Esa relación se interrumpe hacia 1967 cuando le roban su cámara Rolleicord y no reaparecerá hasta que, en 1979, adquiere una Rolleiflex.

6

Entre 1962 y 1965 Rauschenberg, junto a los ingenieros Billy Klüver y Harold Hodges, exploró también las posibilidades de aplicar la tecnología a obras monumentales como *Oracle*, una instalación hecha con objetos metálicos recuperados. La pieza integró transistores inalámbricos, capaces de transmitir fragmentos sonoros tomados de las ondas radiofónicas.

Sin embargo, no todo en *Express* remite a aquello que ocurría más allá del taller. En el centro de la composición, debajo de la única franja de color rojo que atraviesa la obra, se sitúa una fotografía tomada por el propio Rauschenberg [fig. 3]. El artista, cuya trayectoria artística había comenzado como fotógrafo, siempre sintió una fuerte vinculación con este medio: «nunca he dejado de ser fotógrafo», afirmaba⁴. Incluyendo esta imagen, introducía en el lienzo una reflexión sobre la complicidad que mantenía con su cámara en los años sesenta, pero también sobre su creación artística en general⁵. Los esbeltos cuerpos de los bailarines, miembros de la compañía de Merce Cunningham, inmortalizados durante una sesión de ensayo, nos sumergen en su vida y obra, reflejando como un espejo una de las múltiples aventuras en las que Rauschenberg estaba inmerso y el espíritu colaborativo que dominaba su manera de crear. Son un elemento que remite a su estudio, un lugar en el que todo parecía posible.

Entre 1961 y 1965, Rauschenberg vivió en un gran loft situado en el número 809 de Broadway, donde su cama compartía espacio con una televisión siempre encendida y donde varias *Pinturas serigrafadas* (1962-1964) en proceso de ejecución convivían con sus experimentos para una escultura sonora⁶.

Aquel gran espacio también fue testigo de los encuentros de algunas de las compañías de danza más revolucionarias del momento⁷. Carolyn Brown —una de las bailarinas presentes en *Express*— recordaba la «atracción irresistible y magnética» que aquel apartamento tenía para la comunidad artística neoyorquina. En sus memorias rememoraba cómo «la ideología de Bob, el flautista de Hamelin, “¡Hagamos cosas! ¡Es divertido!” avivaba los motores creativos de todos los que acudían a su puerta». Para añadir que «su espíritu tremendamente sociable y democrático animaba a todos a dar rienda suelta a su imaginación y a participar. No había barrera que no estuviera dispuesto a romper, ni límite que se negara a traspasar, ni disciplina artística que le diera miedo abordar»⁸. Esa pulsión transdisciplinar encontró un terreno fértil en la danza, y durante los años cincuenta y sesenta ocupó un lugar central en el mundo creativo de Rauschenberg, entrelazándose profundamente con su evolución en las artes plásticas.

Todo había comenzado durante su época de estudiante en el Black Mountain College de Carolina del Norte. En aquella universidad multidisciplinar, dedicada a las artes visuales, literarias, musicales y escénicas en la que pasó temporadas entre 1948 y 1952, estableció una relación con John Cage y Merce Cunningham que duraría el resto de sus vidas. En 1953, tras volver a Nueva York de un viaje por Europa y el norte de África, inició su colaboración con la recién fundada compañía de danza de Cunningham, para la que Cage componía la música. Por aquel entonces, su contacto con el mundo de las artes visuales era limitado, y este pequeño grupo de bailarines se convirtió en su círculo de confianza. Rauschenberg, cuyo interés por la fotografía había surgido, según argumentaba, de un conflicto personal entre curiosidad y timidez por el cual utilizaba la lente como mecanismo de defensa⁹, se unió a sus ensayos pertrechado con su cámara fotográfica. Fue durante estas sesiones, en las que inmortalizó los ágiles cuerpos de sus nuevos amigos, cuando, según Carolyn Brown, «se enamoró de la compañía»¹⁰.

Rauschenberg reconoció en diversas ocasiones su conexión con la danza e incluso afirmó sentirse «más cómodo con la disciplina y la dedicación de esos bailarines que con la pintura»¹¹.

7

Aunque este ensayo se centra en su relación con la compañía de Cunningham, desde mediados de la década de 1950, Rauschenberg también colaboró con la Paul Taylor Dance Company, entre otras.

8

Carolyn Brown: *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2007, p. 367.

9

Véase «My preoccupation with photography...», enero de 1981, borrador manuscrito. Robert Rauschenberg Papers. Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nueva York, A5, p. 1. Citado en Fontán del Junco, Vallejo y Montes 2025, *op. cit.*, p. 301.

10

Brown 2007, *op. cit.*, p. 83.

11

Calvin Tomkins: *Off the Wall. A portrait of Robert Rauschenberg*. Nueva York, Picador, 2005, p. 93.



fig. 4
Robert Rauschenberg
Minutiae, 1954
Combine: óleo, papel, tela, papel de periódico, madera, metal y plástico con espejo sobre alambre trenzado sobre estructura de madera, 214,6 × 205,7 × 77,5 cm
 Colección privada, cortesía de Hauser & Wirth

Le fascinaba especialmente que, a diferencia del arte de pintar, que es estático y necesita de materiales externos para ser ejecutado, la danza tan solo precisa el cuerpo y sus movimientos como herramientas. «Incluso tomé algunas clases con Merce, pero sus espejos eran demasiado grandes. Así que me quedé cerca, ayudándoles en todo lo que podía», confesaba¹². Pronto a la fotografía se unieron otras formas de colaboración, y en 1954 creó por primera vez una de sus escenografías. En las funciones, el baile dirigido por Cunningham y la música de Cage coexistían sin subordinarse entre sí. Se trataba de fenómenos paralelos, relacionados únicamente por el espacio y la duración en que ocurrían y que, al encontrarse durante la representación, generaban asociaciones fortuitas. Animado por esta manera de explorar la convivencia de elementos independientes y el deseo de que el azar los uniera, Rauschenberg creó para *Minutiae* (1954) una estructura móvil de madera con apliques de tela, pintura y collage [fig. 4] que no era un simple fondo, sino un elemento con el que los intérpretes podían interactuar. Estrenada el 8 de diciembre de 1954 en la Brooklyn Academy of Music, fue la primera de las más de veinte ocasiones en las que trabajó con la compañía. *Minutiae*, además, fue uno de sus primeros Combines y el primero concebido como un elemento exento, lo que evidencia cómo estas dinámicas de trabajo conjunto transformaron profundamente el resto de su práctica.

12
 Tomkins 2005, op. cit., p. 98.

Fiel a una práctica artística basada en la colaboración, el artista incorporó esta nueva dimensión relacionada con las artes escénicas al conjunto de su obra, articulándola con el resto de sus creaciones en una relación de carácter casi simbiótico. Desde entonces y hasta 1964, sus diseños para escenografías, vestuarios e iluminación fueron tan variados como sus experimentos en las artes plásticas. La originalidad e innovación fueron también la nota dominante de sus trabajos para Cunningham, que se caracterizaron igualmente por el constante cambio, la espontaneidad y la capacidad de improvisación¹³. Cuando en 1961 asumió el cargo de director artístico de la compañía, se unió a todas sus giras y repitió el mismo *modus operandi* en cada nueva ocasión. Al llegar a un lugar exploraba los alrededores en busca de materiales siguiendo tres premisas: que fueran accesibles, gratuitos y fáciles de transportar. En *Relato (Story)*, por ejemplo, una obra que estuvo en el repertorio de Cunningham entre 1963 y 1964, el escenario cambiaba en cada actuación: En Le Baux-de-Provence estuvo formado por tres automóviles, mientras que en el pueblo inglés de Dartington, fueron el propio Rauschenberg y su ayudante los que lo ocuparon planchando camisas durante toda la representación¹⁴.

Su vinculación con la danza fue tan fuerte que Steve Paxton, el único bailarín masculino representado en *Express*, recordaba que Rauschenberg creó las *Pinturas serigrafiadas* en los intervalos entre gira y gira¹⁵. El que fuera por aquel entonces su pareja sentimental, afirmaba que fue precisamente durante aquellos años en que trabajaba intensamente entre bastidores para diversas compañías de danza cuando poco a poco se convirtió en un pintor famoso¹⁶. La foto de la inauguración de la retrospectiva en su honor que organizó el Jewish Museum de Nueva York entre marzo y mayo de 1963 demuestra el lugar central que alcanzó dentro del arte estadounidense del momento [fig. 5]. Comisariada por Alan Solomon, que después sería también el responsable del pabellón de Estados Unidos para la Bienal de Venecia de 1964, esta exposición fue su primera monográfica en un museo y, aunque reunió principalmente *Combines*, también presentó algunas de sus primeras *Pinturas serigrafiadas*, entre ellas *Barcaza*, ante la que posaron los invitados en la imagen antes mencionada.

13

Sobre su experiencia en las artes escénicas, véase Nancy Spector: «Rauschenberg and Performance, 1963-1967: A "Poetry of Infinite Possibilities"». En Walter Hopps y Susan Davidson: *Robert Rauschenberg. A Retrospective* [cat. exp.]. Nueva York, Guggenheim Museum, 1997, pp. 226-245.

14

Ibid., p. 232.

15

Steve Paxton: «Rauschenberg for Cunningham and the Three of His Own». En *ibid.*, pp. 260-267, aquí p. 262.

16

Ibid., p. 267.



fig. 5

Artistas e invitados frente a la obra *Barcaza* (1962-1963) de Robert Rauschenberg, en la inauguración de la retrospectiva del artista en el Jewish Museum de Nueva York, 31 de marzo de 1963, publicada en *Glamour*, junio de 1963. De pie de izquierda a derecha: Sherman Drexler, Claes Oldenburg, Richard Lippold, Merce Cunningham, Robert Murray, Peter Agostini, Edward Higgins, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Perle Fine, Alfred Jensen, Ray Parker, Friedel Dzubas, Ernst Van Leyden, Andy Warhol, Marisol, James Rosenquist, John Chamberlain y George Segal. De rodillas, de izquierda a derecha: Jon Schueler, Arman, David Slivka, Alfred Leslie, Tania, Frederick Kiesler, Lee Bontecou, Isamu Noguchi, Salvatore Scarpitta y Allan Kaprow. Jewish Museum, Nueva York

El lienzo del Museo Thyssen no se incluyó en aquella icónica muestra, a pesar de que existen evidencias de que ya lo había terminado para la primavera de 1963¹⁷. Sin embargo, *Express* viajó poco después a la colectiva *The Popular Image* en la Washington Gallery of Modern Art, donde compartió espacio con obras de Claes Oldenburg, Jasper Johns, Tom Wesselmann o Andy Warhol, entre otros. Además de contribuir de forma temprana a la recepción del floreciente movimiento pop, esta muestra fue especialmente significativa para Rauschenberg porque en torno a ella presentó su primera coreografía en el Pop Festival que organizó Alice Denney, conservadora y asistente de dirección del museo. Tras casi una década colaborando estrechamente en el terreno de la danza, el artista estadounidense estrenó *Pelican* (Pelicano) [fig. 6], la primera de las once coreografías que concibió y dirigió entre 1963 y 1967.

Calvin Tomkins narra que, en origen, el papel de Rauschenberg en este festival era, como de costumbre, el de director de escena. Sin embargo, una errata en el programa hizo que apareciera mencionado como coreógrafo y, él, al leerlo, decidió simplemente aceptar el reto¹⁸. De igual manera, al enterarse de que el espacio donde se desarrollaría la función era una pista de patinaje, pensó «¿Por qué no utilizar patines? Estoy a favor de un encuentro físico entre materiales e ideas en un plano muy literal, casi ingenuo»¹⁹. De acuerdo con su forma de actuar típica, incorporó el azar y aprovechó lo que estaba a su disposición como base de su trabajo. El resultado fue una pieza en la que una bailarina aparecía acompañada por dos patinadores pertrechados con una especie de paracaídas que ejercían como escenografía del espectáculo. La banda sonora, compuesta también por el artista, era un collage de sonidos tomados de la radio, la televisión o la calle y algunos fragmentos de música clásica.

Con *Pelican*, Rauschenberg rendía homenaje a los hermanos Wright, pioneros de la aviación estadounidense, y expresaba de nuevo su fascinación por la velocidad y por la capacidad del ser humano para volar y alcanzar el espacio. En esencia, estaba introduciendo en el ámbito teatral una iconografía que ya había aparecido en sus *Pinturas serigrafadas* desde 1962 en las que abunda el interés por transmitir el ritmo vertiginoso de la sociedad contemporánea a través de referencias a astronautas, pájaros, paracaídas o figuras en movimiento²⁰.

17

En febrero de 1963 *Express* estuvo incluida en la muestra *Paintings by Robert Rauschenberg*, de la Beaumont-May Gallery, Hopkins Center, Dartmouth College de Hanover (New Hampshire).

18

Tomkins 2005, *op. cit.*, p. 206.

19

Citado en Richard Kostelanetz: «The Artist as Playwright and Engineer». En *The New York Times Magazine*, 9 de octubre de 1966, p. 109, citado según Spector 1997, *op. cit.*, p. 234.

20

Spector 1997, *op. cit.*, p. 235.

fig. 6
Elisabeth Novick, *Rauschenberg*
interpretando Pelican (1963) con
Carolyn Brown y Alex Hay, mayo de
1965. Photograph Collection, Robert
Rauschenberg Foundation Archives,
Nueva York



Cuando la pieza se estrenó el 9 de mayo de 1963, los asistentes al evento vieron aparecer al propio Rauschenberg junto al artista sueco Per Olof Ultvedt moviéndose a toda velocidad sobre ruedas y acompañando a la bailarina Carolyn Brown, cuya imagen ya habían podido contemplar en las salas de la exposición de Washington gracias a la presencia de *Express*.

Pero la transferencia no aparecía tan solo en esa dirección —de las artes visuales hacia las escénicas—, sino que, como constata *Express*, ocurría también a la inversa cuando el mundo de la danza se colaba en el lienzo. Los cuerpos de sus amigos bailarines, congelados en la instantánea que había tomado durante los ensayos, recibieron un lugar de honor en el lienzo del Museo Thyssen y su movimiento se convirtió en el origen de la fuerza centrífuga que articula los demás elementos de la obra. Así, el caballo, repetido cuatro veces, corre hacia la izquierda, los soldados se precipitan hacia la parte inferior, mientras que el cuerpo femenino desnudo abandona la escena por su extremo derecho. La danza era por tanto mucho más que un campo colaborativo. Era uno de los muchos laboratorios en los que el artista ponía a prueba sus ideas y a comienzos de los años sesenta se convirtió en un pilar central en su visión del arte como una práctica abierta, mutable y permeable, donde toda expresión podía ser incorporada y valorada.

Esta concepción del arte como un proceso vivo, en el que la danza operaba como un lienzo expandido donde los cuerpos en movimiento eran elementos compositivos en constante transformación, alcanzó una visibilidad sin precedentes en 1964. Durante seis meses, entre junio y noviembre, Rauschenberg se sumó a la compañía de danza de Merce Cunningham en una gira mundial que los llevó a recorrer treinta ciudades de Europa y Asia. Asumiendo nuevamente su papel de escenógrafo —encargado del decorado, los vestuarios y la iluminación—, al principio de la gira la compañía llegó a Venecia, coincidiendo con la participación del artista en el pabellón estadounidense de la Bienal. En la ciudad italiana, en la que, entre otras obras también se exponía *Express*, la compañía actuó el 18 de junio en el Teatro La Fenice, un día antes de que Rauschenberg recibiera el Gran Premio Internacional de Pintura de la Bienal de Venecia.

La actuación, que estuvo marcada por la controversia en torno a la posible concesión del galardón, añadió una tensión particular al acontecimiento²¹. Según reportó Tomkins, Rauschenberg llegó a afirmar a un periodista británico que consideraba el espacio teatral como el lienzo más grande con el que había trabajado jamás²², una formulación que sintetiza de manera elocuente la centralidad que el movimiento y la temporalidad habían adquirido en su concepción artística.

Aquel momento de máxima visibilidad cristalizaba una manera de entender el arte como un territorio sin fronteras claras entre disciplinas, espacios y experiencias vitales, pero también señalaba el agotamiento de un ciclo. Como recordaba Carolyn Brown, en aquel momento de máximo éxito para Rauschenberg, en el que empezó a ser el foco de los medios, dejando de lado a Cunningham y Cage, se sembró la semilla de la ruptura que a veces acompaña el éxito²³. La coincidencia en Venecia entre la exhibición de sus pinturas, la gira mundial de la compañía de Merce Cunningham y la concesión del premio de pintura de la Bienal marcaron un punto de inflexión en la trayectoria de Rauschenberg. El regreso a Nueva York supuso no solo el final de su intensa colaboración con la compañía, sino el fin deliberado de su ciclo dedicado a las *Pinturas serigrafadas*, una decisión que evidenciaba su rechazo a la repetición y su necesidad constante de desplazamiento.

Express, concebida en los márgenes de los ensayos, las giras y la vida compartida, es el testimonio de ese instante de equilibrio inestable entre el afuera y el adentro. En esta obra, el mundo irrumpe en el lienzo a través de imágenes mediáticas o históricas, mientras que el taller —entendido como espacio físico, afectivo y creativo— se filtra mediante los cuerpos de los bailarines y la huella de una práctica profundamente colaborativa. Al cerrar esta etapa, Rauschenberg no regresó a un estudio aislado, sino que se llevó consigo todo aquello que había sucedido fuera: la velocidad, el azar, el movimiento y la experiencia compartida. De este modo, la obra no solo mira hacia afuera de la ventana, sino que confirma que, para Rauschenberg, el taller había dejado de ser un lugar separado del mundo para convertirse en uno de sus múltiples escenarios. ●

21
Véase el ensayo de Paloma Alarcó en este mismo número de *Ventanas*.

22
Tomkins 2005, *op. cit.*, p. 208.

23
Brown 2007, *op. cit.*, p. 383.