

Robert Rauschenberg en Venecia: debate crítico y diplomacia cultural¹

Paloma Alarcó



fig. 1

Ugo Mulas, Transporte de las obras de Robert Rauschenberg, XXXII Exposición Internacional Bienal de Arte, Venecia, 1964. Gelatina de plata. Cortesía Archivio Ugo Mulas, Milán

El 19 de junio de 1964 se comunicaba de manera oficial que Robert Rauschenberg había sido galardonado con el Gran Premio Internacional de Pintura de la XXXII Biennale Internazionale d'Arte de Venecia y el mismo día el ministro de educación italiano Luigi Gui le entregaba la estatuilla del premio² [figs. 2 y 3]. Fue el primer artista en la treintena que recibía el máximo galardón en vez de un maestro de larga trayectoria, como era costumbre. En décadas anteriores, los artistas franceses de la Escuela de París habían sido los principales vencedores del certamen, pero en esta ocasión, a pesar de que la abstracción era predominante en la mayoría de los treinta y cuatro pabellones internacionales, el jurado formado por representantes de Brasil, Italia, Países Bajos, Polonia, Suiza y un estadounidense, se decantó por los *Combines* (1954-1964) y las *Pinturas serigrafiadas* (1962-1964) de Rauschenberg. Como era de esperar, el veredicto se percibió por parte de muchos como un escándalo. El reconocimiento otorgado a sus *Combines*, que rompían las barreras entre pintura, *collage* y escultura, y a los grandes cuadros con imágenes fotográficas que conformaban su universo visual y que incorporaban referencias a la cultura y la historia estadounidense, suscitó de inmediato un gran revuelo. Sin embargo, esto no impidió que algunos italianos celebraran el premio como una victoria sobre la demasiado larga preponderancia francesa. El pintor abstracto veneciano Giuseppe Santomaso organizó una gran fiesta [figs. 4 y 5] en la que Rauschenberg acabó siendo vitoreado subido a hombros.

1

Una buena parte de la documentación citada en este texto proviene de la visita al Archivo de la Robert Rauschenberg Foundation en marzo de 2025.

2

El premio económico consistía en 25 millones de liras (lo que hoy serían aproximadamente 685.000 dólares estadounidenses).

figs. 2 y 3

Ugo Mulas, Robert Rauschenberg,
XXXII Exposición Internacional
Bienal de Arte, Venecia, 1964.
Gelatina de plata. Cortesía Archivo
Ugo Mulas, Milán



figs. 4 y 5

Fiesta de celebración del Gran
Premio de Pintura organizada por
Giuseppe Santomaso, 1964. Robert
Rauschenberg Foundation,
Nueva York



fig. 6
Cartel de la representación de la Merce Cunningham American Dance Company con John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Carolyn Brown, Viola Farber y otros en el Teatro La Fenice, Venecia, 18 de junio de 1964

Los detractores de la decisión del jurado no debieron considerar en absoluto irrelevante que precisamente un día antes de la concesión del premio, el 18 de junio, la compañía de danza de Merce Cunningham actuara en el Teatro La Fenice ante el jurado de la Bienal y numerosos asistentes al certamen [fig. 6]. En un principio la representación en Venecia no estaba prevista dentro de la gira internacional de seis meses de la *troupe*³, sino que se incluyó en el último momento como parte de los actos inaugurales de la Bienal. Las gestiones en este sentido del comisario de la representación norteamericana, Alan Solomon, hacen deducir que este cambio de planes no fue casual sino una operación perfectamente calculada⁴. El significativo protagonismo de Rauschenberg, a cargo de los decorados, el vestuario y la iluminación, le ensalzaba como un artista multidisciplinar que también dedicaba una parte de su creatividad a la *performance*, la danza y la escenografía⁵.

Con el mismo afán de promocionar su obra, pocos meses antes de la Bienal, en febrero de 1964, el International Council (IC) del Museum of Modern Art de Nueva York presentó una exposición itinerante de sus dibujos del *Inferno* de Dante Alighieri —uno por cada uno de los 34 cantos—. Arrancó en la Whitechapel Gallery de Londres y posteriormente itineró con enorme éxito por varias ciudades europeas. Por consiguiente, cuando su obra se presentó en Venecia, el mundo del arte europeo conocía sobradamente a Rauschenberg, al menos los sectores más especializados.

Asimismo, es preciso mencionar que antes de ser seleccionado por Alan Solomon, Rauschenberg ya contaba con un cierto prestigio en el panorama artístico estadounidense. Desde que Betty Parsons, la galerista de Jackson Pollock, presentó su obra en solitario en mayo de 1951, la carrera de Rauschenberg no dejó de prosperar.

3

A comienzos de junio, la Merce Cunningham Dance Company junto con John Cage y Robert Rauschenberg se había embarcado en una gira mundial de seis meses que supuso la consagración definitiva de la compañía.

4

Véase Louis Menand: *The Free World: Art and Thought in the Cold War*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2021, p. 285, nota 231.

5

Este progresivo protagonismo de Rauschenberg derivó en un paulatino distanciamiento de Cunningham y Cage.

6

Leo Castelli, un marchante judío nacido en Trieste y exiliado en Estados Unidos en 1940, abrió su primera galería en Nueva York en 1957.

7

Brian O'Doherty: «Robert Rauschenberg». En *The New York Times*, 28 de abril de 1963.

8

La crítica de arte y directora de cine Amei Wallach dirigió en 2023 *Taking Venice*, un documental sobre la XXXII Bienal de Venecia que rescata informes y material de archivo e incluye entrevistas con figuras clave en un intento por desentrañar si hubo maquinaciones detrás de la victoria de Rauschenberg.

9

Marziano Bernardi: «La mostra di Venezia su una strada pericolosa e sbagliata. Vecchia di 80 anni l'arte "moderna" degli americani trionfanti alla Biennale». En *La Stampa*, jueves 23 de junio de 1964, p. 3.

10

Gualtieri di San Lazzaro: «La XXXIIe Biennale de Venise». En *XXe Siècle*, vol. XXVI, n.º 24, diciembre de 1964, sin página.

11

George Boudaille: «Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien». En *Lettres françaises*, n.º 1.035, 25 junio-1 julio de 1964, p. 1.

12

Pierre Mazars: «Venise: les grandes manœuvres du Pop'Art». En *Le Figaro Littéraire*, n.º 948, 18-24 de junio de 1964, p. 29.

A partir de 1958 el todopoderoso Leo Castelli exponía periódicamente su obra en su galería de Nueva York⁶ y desde 1963 su exmujer Ileana Sonnabend hacía lo propio en su sala de París. Ambos, convencidos de que la pintura abstracta comenzaba a estar anticuada, habían decidido promover el arte figurativo post-gestual y anti-ilusionista de artistas como Jasper Johns y Rauschenberg, a los que se añadiría poco después el arte pop de Andy Warhol. Pero fue sobre todo la retrospectiva organizada precisamente por Solomon en el Jewish Museum de Nueva York en 1963 la que catapultaría al artista a la fama. Con motivo de esa muestra, el mismísimo Brian O'Doherty le calificaba, desde las páginas de *The New York Times*, como «uno de los artistas más fascinantes de nuestro tiempo»⁷.

Aun así, las opiniones en contra del premio no se hicieron esperar e incluso, en algunos casos, llegarían a manifestar serias acusaciones de manipulación por parte del gobierno norteamericano⁸. El crítico del prestigioso periódico turinés *La Stampa* Marziano Bernardi, bajo el titular «La exposición de Venecia en un camino peligroso y equivocado», se lamentaba: «El máximo galardón fue para Robert Rauschenberg por sus pinturas hechas con fragmentos rotos, desechos y piezas de chatarra (y se pagó veinticinco millones). Sus obras y las de sus colegas se presentan como la expresión más auténtica del arte del otro lado del Océano: es una mentira y un insulto a la cultura americana viva»⁹ [fig. 7]. Otros, los menos, como el escritor y editor Gualtieri di San Lazzaro, defendieron el galardón: «nadie puede negar su verdadero talento como pintor y esto es a lo que el jurado ha querido rendir homenaje»¹⁰.

La crítica francesa, que enseguida vio el auge del nuevo arte de Rauschenberg como una amenaza adicional a la creciente influencia artística de Nueva York frente a París, lanzó las acusaciones más feroces. George Boudaille, siempre en contra de cualquier tipo de figuración, se atrevió a denunciar las presiones de la propaganda artística a cargo de la USIA, United States Information Agency (la Agencia de Información de Estados Unidos)¹¹. Y el colaborador de *Le Figaro* Pierre Mazars, en un duro artículo denunciaba las «grandes manœuvres» (grandes maniobras) para impulsar una nueva forma de arte, que definía como «realismo nacionalista» y que consideraba una ofensiva cultural para provocar el declive de la influencia de París en beneficio de Nueva York¹².

PSICOANALISI

Il civile ilazione?

combattere l'energia della vita e della creazione. Pura l'uomo moderno uscire dal suo dilemma e costruire una cultura che modifichi la realtà senza sacrificare il piacere? Possiamo accettare le opere della civiltà e del lavoro sono il prezzo troppo caro della riproduzione e della ricchezza? Freud non dubita. Il proposito di cambiare la realtà per renderla consona al principio dell'asceza è un programma valido, se le richieste di soddisfare il piacere non vengono presentate come una ingenuità o infantile rivolta del senso e degli istinti che annulli il primato della ragione e della coscienza.

Remo Cantoni

LA MOSTRA DI VENEZIA SU UNA STRADA PERICOLOSA E SBAGLIATA

Vecchia di 80 anni l'arte «moderna» degli americani trionfanti alla Biennale

Il maggior merito è andato a Robert Rauschenberg per i suoi «quadri» fatti di cocci rotti, rifiuti, pezzi da rigattare (e pagati fino a venticinque milioni) - Le opere sue e dei suoi colleghi sono presentate come la più autentica espressione dell'arte d'Oltreoceano: è una menzogna, ed un'ingiuria alla viva cultura americana - Ma i critici dedicano pagine e pagine di analisi sottili a queste manifestazioni di infantilismo mentale, scoprendovi «nuovi canoni di bellezza» e un «ponte gettato fra l'arte e la vita»

(Del nostro inviato speciale) Venezia, giugno. Voi per la strada di Mirafiori della città, gli occhi si perdono su un lercissimo manomoscritto, i fragili disegni, ne così un esecio di bestialità, un vecchio sfondato, una scatola di latte stragocchia, un pezzo di tubo, uno strascicato nudo, un bracciale di metallo, un vaso crepato di creta, una zambone accosticciata, una lampadina

una elettricità bruciata, un astratto. Con questo bel botto (tutti a casa fanni, nella «strada») prendi una scala, la sbravelli di colore, vi fusti sopra con abiti di raso, in qualcuno di quei rifiuti (li chiamano materiali) che fino a ieri c'erano ostacolati non artisti? Come eravamo comodi! In modo che essi divengono eleganti e belli, suggestivi e seducibili, secondo questo verso

Alon R. Solomon, direttore del Jewish Museum di New York. Poi così un telesemplice «cucina tra Pastora e il parrucchiere», hai sullo sfondo di supersti dipinta una donna nuda, hai gli baccanali di Chas Oldenberg e di Jim Dine, comunque hai la ragazza in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

Di questi è massimo premio della XXXII Biennale di Venezia a un pittore straniero in giunta internazionale da cui facevano parte i critici italiani Marchiori e Poleschi l'ha assegnato proprio al campione degli avvisi-questi-terricciatelli, all'ere della suddetta ombra, al più importante dei Germani Palmers che con quattro Younger Artista (e il riconoscimento questi più illustri) sono attraverso l'Europa per portare la buona notizia alla decrepita Europa, insomma all'americano Robert Rauschenberg.

È stato nel Teatro teatro, sono anni fa, è rimasta di fronte del 21 in poi, ricco d'una biblioteca che qualunque maestro del passato gliuandrebbe, e di lui l'insignificante Alan R. Solomon dichiara che «ha creato il proprio canone di bellezza e ha aperto un intero nuovo universo di esperienza estetica». Due milioni di premi, un colosso. Tra i misero, del resto, poiché si parla di sue opere che costano 25 milioni.

Un sabato un fatto assai significativo. Questa partecipazione degli Stati Uniti alla Biennale inaugurata l'altro giorno non ha un carattere, diciamo così, privato. In tutte lettere è chiaro che - aggiunti al pedone strutturalista nel ruolo dei Guardiani e il loro tempo appartentati, a Don Gregorio, il consolo americano di Venezia, per decapitare un maggior numero di opere - per la prima volta il governo degli Stati Uniti si è assunta ufficialmente la responsabilità della sezione statunitense e ne ha posto la presentazione sotto i propri auspici», aggiunge il Jewish Museum l'incarico di preparare questa mostra, commissario il

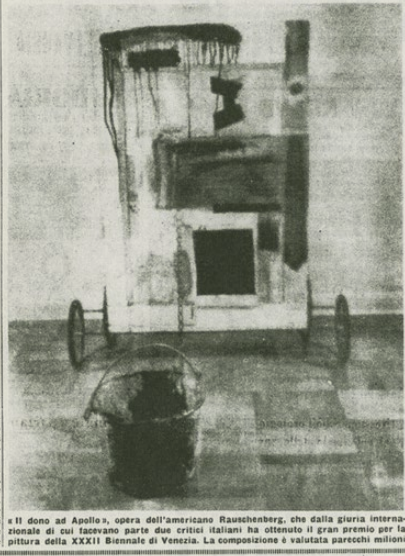
son direttore Alan R. Solomon. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

In questi aspetti biennali c'è l'evolvere di «una nuova dinamica pittorica» che emerge «nella ricchezza e nell'ambiguità della vita moderna» una concezione del mondo contemporaneo «collettivista, non «etica»; e l'affermazione «che i valori positivi possono essere trovati ovunque, anche nei rifiuti abbandonati per la strada»; la consapevolezza di aver finalmente cabballato le antiche barriere fra pittura e scultura, di aver «letteralmente colmato il divario fra l'arte e la vita portando il dipinto a reale contatto con il suo ambiente»; e per contro c'è il più rispettoso delle più trite diademe perché l'artista «soltà» e riprende al secolo del Dada ad Apollinaire Rauschenberg è un discendente diretto in un certo senso, di Chasman, attraverso il cubismo.

Alfonso di si stupisce gli occhi, ci si domanda se ciò che si vede è la legge o un prodotto di meteoriti o di sfrontati bagliori della fantasia e ci si chiede invece: «Che cosa hanno suscitato questi prodigiosi incoerenti, i quali invece di dipingere i corralini pubblicitari come feceva Bolini rappresentano la pancia di un mulo e il monchio biondo? Tutti i loro quadri, e erodono così di fare una nuovissima pop art?»

Hanno avuto la straordinaria, senza pensare della combinate, più precedente, del resto, degli oggetti trovati, nel ready-made di Marcel Duchamp, trasformato nella fontana-scultore e della Giardini con i boffi (1916 e 1917), selezione Poesie di un prete di spirito, e si son dismessi, offrendo il vecchio, il bidet, il rotolo di carta igienica, il giornale stracciato comprato nel super-market più vicino allo stadio, d'un attorellino vecchio di almeno ottant'anni di quando cioè non era ancora, fondatore nel 1907 del Théâtre libre, per rappresentarsi «il vero» una macchinina sulla scena si dispone un quarto di secolo prima di un americano da un macellone.

Ha vinto il primo premio



«Il dono ad Apollo», opera dell'americano Rauschenberg, che dalla giunta internazionale di cui facevano parte due critici italiani ha ottenuto il gran premio per la pittura della XXXII Biennale di Venezia. La composizione è valutata parecchi milioni

Un trattamento agnato, sostiene aggiungere, in quello concluso nei riguardi della cultura artistica italiana, e dello stesso dignità umana, da questa Biennale con molte sue scelte e accettazioni o acquiescenze, coi suoi implacabili incoerenti a giudici di sovranità morale; e da una critica addestrata da anni a trasmettere qualsiasi rapporto di qualità, di valore, di tanti mancarati.

«Ormai, anche se nel punto di romitare, e forse di una così lunga coda di popolo da trovarsi costretto nel confine tra il sì e il no, tra il sì e il no, e il sì e il no, non si vede, ora le qualità nulli» delle opere di questo «arte» francese espone come scultore da John Chamberlain, ora lo sopra dipinta al centro di un fascicolo da Jim Dine, ora i «trivoli nudi» e le «maniche in striscia» di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

«Non si può più parlare di un'arte americana, ma di un'arte americana», dice il direttore del Jewish Museum di New York. «Ebbene, se è vero che il fenomeno artistico nell'arte del suo manifestarsi è finalmente più sensibile della vastità di un popolo, del suo grado di civiltà, delle sue possibilità intellettuali e morali, bisogna dir subito che in Italia del governo americano è stata tradita da questo colosso John Solomon, in un'opera artificiosamente come spagna di John Warhol, Manougian, Westman, ecc; hai il compositore da far commuovere e premiare.

fig. 7
Marziano Bernardi: «La mostra di Venezia su una strada pericolosa e sbagliata. Vecchia di 80 anni l'arte «moderna» degli americani trionfanti alla Biennale», in La Stampa, jueves 23 de junio de 1964, p. 3

13
Alan Solomon: Report on the American Participation in the XXXII Venice Biennale 1964, Box 7, Folder 35. Alan R. Solomon Papers, 1907-1970, vol. 1944-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution. En Box 7, Folder 35 | Alan R. Solomon papers, 1907-1970, bulk 1944-1970 | Digitized Collection | Archives of American Art, Smithsonian Institution | Archives of American Art, Smithsonian Institution (última consulta 15/01/2026).

14
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, p. 1.

15
Solomon Report, 1964, op. cit. nota 13.

Alan Solomon, en un informe interno que redactó sobre la Bienal, se culpaba de esta reacción y confesaba que: «fue propiciada por una declaración pública que hice en la que afirmaba que “todo el mundo reconoce que Nueva York ha reemplazado a París como capital mundial del arte”»¹³. Pero en realidad, no era del todo cierto, ya que esta cuestión venía siendo un tema recurrente en la crítica de arte desde comienzos de la década de 1960.

Por otra parte, era evidente que entre las voces críticas existía mucha confusión entre el arte pop y el nuevo estilo neodada encarnado por Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Por ejemplo, el prestigioso historiador Pierre Cabanne declaraba el premio como una herramienta de «colonización» cultural de Europa que ponía fin a la hegemonía de la abstracción de la Escuela de París por el arte pop estadounidense¹⁴. El propio Alan Solomon se refería a ello en el mencionado informe sobre la Bienal: «En su mayor parte, la exposición, aunque generó todo este entusiasmo, fue malinterpretada por la prensa, que describió la Bienal como una conquista de Europa por parte del arte pop estadounidense, a pesar de que ni yo ni ninguno de los artistas participantes consideramos que nuestra obra sea arte pop (yo lo había dejado claro al seleccionar la exposición)»¹⁵.

16

Pierre Restany: «La XXXII Biennale o il trionfo del terzo genere», en *D'Arts Agency*, vol. 5, 20 de junio-20 de octubre de 1964, p. 12; «Les Biennales contre l'École de Paris», en *La Galerie des Arts*, n.º 18, julio-agosto-septiembre de 1964, pp. 12-21; «La XXXII Biennale de Venezia: Biennale della irregolarità», en *Domus*, n.º 417, agosto de 1964; «Paris n'est plus roi», en *Planète*, n.º 19, noviembre-diciembre de 1964, pp. 152-154; «L'Axe Rome-New York», en *L'Europa Letteraria*, n.ºs 30-31-32, junio-septiembre de 1964, pp. 156-158.

17

Ya en 1961 Pierre Restany había incluido la obra de Rauschenberg en la exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en la Galerie Rive Droite de París.

18

Véase Richard Leeman: «Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire"», en *Critique d'art*, vol. 22, otoño de 2003. Disponible en <http://journals.openedition.org/critiquedart/1880> (última consulta 03/02/2026).

19

Pierre Restany: «La XXXII Biennale de Venezia: Biennale della irregolarità». En *Domus*, n.º 417, agosto de 1964, pp. 27-40.

20

Un ejemplo significativo fue la exposición *American Painting: From the Eighteenth Century to the Present Day*, que se presentó en la Tate Gallery de Londres en 1946, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, que tuvo una tibia acogida. Véase Paloma Alarcó: «América desde Europa». En Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo (eds.): *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, pp. 18-27.

21

Este asunto ha provocado una larga lista de publicaciones: Max Kozloff, «American Painting during the Cold War», en *Artforum*, n.º 11, mayo de 1973, pp. 43-54; Thomas Crow: *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New Haven, Yale University Press, 1996; Frances Stonor Saunders: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001; Catherine Dossin: «Mapping the Reception of American Art in Postwar Western Europe», en *Artl@s Bulletin*, n.º 1, 2012, artículo 3. Y la ya mencionada Menand 2021 *op. cit.*

En clara contraposición con estas invectivas, Pierre Restany, uno de los fundadores del grupo francés Nouveau Réalisme, proponía un análisis teórico e histórico en una batería de artículos sobre la Bienal¹⁶ en los que elogiaba la concesión del merecido premio a un artista de gran talento como Rauschenberg¹⁷. En una carta a Leo Castelli, fechada el 27 de diciembre de 1964, además de comentar las reacciones provocadas por el premio, hablaba acertadamente de un tercer género dentro del cual considera los *Combines* de Rauschenberg como un compromiso entre el expresionismo abstracto y los *ready-mades* de Marcel Duchamp¹⁸. El teórico del nuevo realismo francés también estaba en lo cierto cuando afirmaba que la victoria de Rauschenberg suponía la culminación de los esfuerzos realizados desde finales de la década de 1950 por Leo Castelli, los museos y las autoridades estadounidenses para promocionar el arte norteamericano en Europa y que, en la Bienal, Estados Unidos simplemente «aprovechó la oportunidad, tuvo la previsión de aprovechar el momento»¹⁹. Y tenía razón. Es innegable que este reconocimiento era resultado de una larga operación de diplomacia cultural del gobierno de Estados Unidos para promover a sus artistas en los países europeos.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el eurocentrismo de la cultura del viejo continente, que era la que aportaba la tradición clásica y la historia, había provocado que el arte y la cultura estadounidenses se trataran como una rama inferior derivada de la europea²⁰. Habría que esperar hasta la década de los años 1950 para que la recepción del arte americano en los países del bloque occidental comenzara a cambiar. El nuevo orden internacional de rivalidad entre los dos bloques propició el liderazgo moral de Estados Unidos como la gran potencia económica y militar. El gobierno americano no solo contribuyó a la reconstrucción de Europa, sino que decidió difundir su imagen de libertad y prosperidad frente al rígido frente soviético con un activo programa de apoyo y propaganda de la cultura estadounidense, sobre todo de la nueva pintura abstracta americana²¹.

La USIA, una organización diplomática del gobierno estadounidense creada en 1953 por el presidente Eisenhower, así como el International Council del MoMA, que comenzó su andadura en 1952 con el apoyo del presidente del museo

22

Irving Sandler hablaba en un tono un tanto chauvinista del «triunfo de la pintura americana». Véase Irving Sandler: *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Nueva York, Praeger, 1970. Véase también: Jeremy Lewison: «Jackson Pollock and the Americanization of Europe». En Kirk Varnedoe y Pepe Karmel (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches* [cat. exp]. Nueva York, Museum of Modern Art, 1999, pp. 201-231. Y poco después, Serge Guilbaut reconocía que Nueva York le había arrebatado el protagonismo artístico a París en un ensayo en el que interpretaba en clave política el expresionismo abstracto. Véase Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

23

«La emancipación de la disonancia». En Menand 2021, *op. cit.*

24

Philip Rylands y Enzo di Martino: *Flying the Flag for Art: The United States and the Venice Biennale, 1895-1991*, Richmond, Wyldbore and Wolferstan, 1993.

25

Alice Denney, vinculada al mundo artístico de Washington D.C. y amiga de los Kennedy.

26

Fue director del Jewish Museum desde julio de 1962 hasta julio de 1964, poco después de la inauguración de la Bienal de Venecia.

27

En «Carnival in Venice». En *Newsweek*, 6 de julio de 1964, pp. 74-75.

neoyorquino, Nelson Rockefeller, se percataron del potencial que podían tener las exposiciones internacionales itinerantes de arte moderno. Así fue como el expresionismo abstracto, que se presentaba como genuinamente americano, cautivó a toda una generación europea entonces marcada por un sentimiento de pesimismo y ansiedad tras la guerra. Fue precisamente al liberarse de la tradición del viejo continente, al exaltar la «americanidad» de su arte, cuando los artistas lograron que la anterior indiferencia se transformara en aceptación, incluso en una progresiva americanización del arte europeo²²: En un reciente ensayo sobre este asunto, el profesor norteamericano Louis Menand, entrelazando la historia del arte, la historia literaria y la historia intelectual posteriores a 1945, dedica un extenso capítulo al desplazamiento de París como centro del arte moderno por parte de Nueva York y vincula este triunfo cultural con una política exterior agresiva²³.

No es por tanto casual que en 1964 el gobierno norteamericano a través de la USIA patrocinara por primera vez el pabellón de la Bienal de Venecia, uno de los certámenes internacionales más reputados y antiguos del mundo. En años anteriores, desde 1948 a 1962, la organización había estado a cargo del International Council del MoMA de Nueva York²⁴. En esta ocasión, sin embargo, arte y política irían de la mano y el premio vino a consolidar el propósito del gobierno federal de afianzar la influencia del arte norteamericano. Para lograrlo, la directora de la sección de bellas artes de la USIA, Lois Bingham, contactó con la conocida mujer del mundo del arte Alice Denney²⁵, quien, a su vez eligió como comisario a Alan Solomon, célebre por su reciente labor como director del Jewish Museum de Nueva York²⁶.

Solomon se propuso desde el principio mostrar en Venecia las nuevas tendencias artísticas más genuinamente estadounidenses, y en abril de 1964 anunciaba los ocho artistas seleccionados: Robert Rauschenberg y Jasper Johns, ambos de la nueva corriente neodadá cercana al pop; Kenneth Noland y el difunto Morris Louis, exponentes de la abstracción postpictórica; dos pintores entonces menos conocidos, Jim Dine y Frank Stella, y dos jóvenes escultores, John Chamberlain y Claes Oldenburg. Era un conjunto de artistas, explicaba Solomon, «cuya fuerza era la ausencia de tradición»²⁷.



fig. 8

Ugo Mulas, Sala con obras de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, XXXII Exposición Internacional Bienal de Arte, Venecia, 1964. Gelatina de plata. Cortesía Archivio Ugo Mulas, Milán

Pero, además, a nadie se le escapó que la apuesta de Solomon consistía tanto en creadores vinculados al influyente Leo Castelli como pintores favorecidos por el todavía todopoderoso Clement Greenberg. De hecho, en la preparación de la Bienal, Castelli actuó en gran medida como su asesor.

En su primera visita a Venecia, Solomon se percató de que el pequeño edificio neoclásico del pabellón americano en los Giardini se quedaba pequeño y, como es bien conocido, decidió buscar una sede adicional que en un principio contaba con la autorización del jurado. El antiguo palacio del consulado de Estados Unidos —entonces vacío—, ubicado en el Gran Canal, resultó el lugar ideal para instalar las obras de Rauschenberg, Johns, Stella, Chamberlain, Oldenburg y Dine [fig. 8], mientras que en el pabellón de los Giardini decidió mostrar a Louis y Noland. Ahora bien, como relataría el propio Solomon esta decisión le pudo costar a Rauschenberg el premio: «La primera votación le dio la mayoría al pintor estadounidense Robert Rauschenberg, pero el jurado dudó en sentar un precedente otorgando el premio a un artista cuya obra se encontraba fuera de los Giardini. [...] Tras tres días de debate, finalmente me pidieron que trasladara más obras de Rauschenberg a los Giardini, y entonces le otorgaron el premio»²⁸. Las fotografías de Ugo Mulas que captaron la travesía por el Gran Canal de tres obras de Rauschenberg —entre ellas *Express* del Museo Thyssen— [véase fig. 1], transportadas de mala manera en una barcaza desde el consulado americano a la sede de la Bienal, se han convertido en leyenda y, al hacerse públicas, desataron una nueva polémica.

28

Solomon *Report* 1964, *op. cit.* Hasta ese momento solamente se había instalado una obra de Rauschenberg en los Giardini.

Al parecer, a Rauschenberg todo este revuelo no le afectó en absoluto. Dio media vuelta y continuó su gira con la compañía de Cunningham. Un mes después, el 20 de julio, en una carta a Alan Solomon, todavía en Venecia, Ileana Sonnabend lo confirmaba: «Bob pasó por París de camino a Inglaterra y vino a vernos el sábado. Está en muy buena forma, muy divertido y nada afectado por el aluvión de prensa»²⁹.

Sigue sorprendiendo que, según relata Calvin Tomkins, antes de abandonar la ciudad de los canales, Rauschenberg volvió a hacer de las suyas: «telefoneó desde Venecia a un amigo en Nueva York, un bailarín del Judson Dance Theater llamado Tony Holder, que ocasionalmente le ayudaba en su trabajo. Le pidió a Holder que fuera al estudio de Broadway, cortara todas las serigrafías viejas de sus marcos de madera y las quemara»³⁰. Tomkins relata la historia sin más comentarios y simplemente concluye que «destruirlas era una forma de protegerse contra la presión de repetirse»³¹. Podría ser cierto que quería huir de la repetición que se venía produciendo en su última obra, pero ese gesto neodadá de autodestrucción ¿no podría ser una burla a los nuevos valores impulsados por el mercado del arte moderno? Y, por otro lado, ¿no respondía a un patrón en la carrera del artista, la meta última de su arte? Ya lo había experimentado con anterioridad en 1953 al borrar pausadamente un dibujo de De Kooning, el artista de la Escuela de Nueva York que más admiraba para convertirlo así en una obra suya. Como explicaba años después en una entrevista con Barbara Rose: «Estaba intentando hacer arte y por eso tuve que borrar el arte»³². Rauschenberg consideraba la destrucción no como una pérdida sino como un nuevo comienzo.

Leo Steinberg, uno de los teóricos de aquel momento que mejor comprendió el significado de Rauschenberg para el futuro, manifestaba años después: «En una ocasión oí a Jasper Johns decir que Rauschenberg era el hombre que más había inventado en este siglo desde Picasso»³³. Sin duda el premio concedido a los *Combines* y a las *Pinturas serigrafadas* de Rauschenberg cambió el rumbo de la Bienal de Venecia, pero la acción de eliminación, de borrado, de todas sus pantallas serigráficas perpetrado por el artista con posterioridad, un acto reflexivo más que impulsivo, sentó las bases de la creación artística conceptual contemporánea. El expresionismo abstracto ya era historia. ●

29
Solomon *Report* 1964, *op. cit.*

30
Calvin Tomkins: *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*. Nueva York, Penguin Books, 1981, p. 235.

31
Ibid.

32
Barbara Rose: «An interview with Robert Rauschenberg». En *Rauschenberg*. Nueva York, Vintage Books, 1987, p. 51.

33
Leo Steinberg: «Reflections on the State of Criticism». En *Artforum*, n.º 10, 10 de marzo de 1972, pp. 37-49.