

En movimiento con *Express*

Carmen Cortizas



fig. 1
Ugo Mulas, *Traslado de Express*,
durante la Bienal de Venecia, 1964.
Gelatina de plata. Cortesía Archivio
Ugo Mulas, Milán

Express en tránsito

En una fotografía que realizó Ugo Mulas en 1964 vemos tras el follaje de los Giardini de la Bienal de Venecia a dos hombres no identificados que están trasladando una obra de Robert Rauschenberg de 1963, *Express* [fig. 1], una de las tres que se enviaron a toda prisa al pabellón estadounidense poco después de que se anunciara que se le había concedido a su autor el Gran Premio Internacional de Pintura de aquella XXXII edición de la muestra. El operario que está descalzo y viste informalmente de verano sujeta el cuadro por su borde izquierdo, agarrando con firmeza por abajo y en el centro la superficie protegida por un plástico. El otro encabeza la marcha apoyando en la espalda el borde derecho, afianzando su peso con facilidad. Este furtivo momento de tránsito tiene su importancia, pues aquel traslado de última hora, en una barcaza alquilada, fue lo que hizo posible el polémico triunfo de Rauschenberg¹. La rápida e imaginativa movilización de comisarios, galeristas, transportistas y operarios especializados se recuerda desde entonces como un triunfo del poder blando de Estados Unidos durante la Guerra Fría y también como una prueba del destacado papel de Nueva York en la configuración del nuevo escenario artístico durante la posguerra². La fotografía de Mulas hace que nos fijemos en el funcionamiento interno del mundo del arte, que tantas veces pasa inadvertido, y lo hace captando una acción infrecuente que pone de manifiesto cómo el manejo cuidadoso, la interacción material y la coordinación colaborativa configuran nuestra comprensión de las obras artísticas.

1

Como el tamaño de algunas de las obras de aquella Bienal superaba la capacidad del pabellón de Estados Unidos, varios lienzos se expusieron al principio en el antiguo consulado de ese país, al otro lado del Gran Canal. Pero cuando los responsables de la muestra determinaron que solo eran premiables las obras físicamente expuestas dentro de los Giardini, el comisario Alan Solomon decidió trasladar las tres principales de Rauschenberg a las estructuras exteriores del pabellón de su país. Para una visión más completa de este hecho véase el documental *Taking Venice*, dirigido por Amei Wallach (2023) y el ensayo de Paloma Alarcó en este mismo número de *Ventanas*.

2

Alan R. Solomon: «Introduction». En *Robert Rauschenberg* [cat. exp.]. Nueva York, The Jewish Museum, 1963, sin página.

3

En un informe sobre el estado del cuadro que se conserva en los Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nueva York, Object File RRF 63.006, se señala que durante el viaje de regreso de *Express* desde el Walker Art Center de Mineápolis hasta su propietario, Frederick S. Weisman, en Los Ángeles, unas filtraciones provocaron unas manchas. Sobre la procedencia del cuadro, véase Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo (eds.): *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, p. 259.

4

El cuadro empezó a itinerar internacionalmente con *America & Europe. A Century of Modern Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection* en Oceanía (1979-1980), seguida de *20th Century Masters. The Thyssen-Bornemisza Collection*, en Estados Unidos (1982-1984), y de *Modern Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection*, en Japón, Londres y España (1984-1986). Para más información sobre el coleccionismo del barón, véase «Hans Heinrich (1921-2002): pasión por el arte», en <https://www.museothyssen.org/coleccion/historia-coleccion-I/II> (última consulta 20/02/2026).

5

Para más información sobre esas exposiciones, véanse Barbara Rose: *Rauschenberg. Express* [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006; Estrella de Diego: *Warhol, Pollock y otros espacios americanos* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025 y el presente número especial de *Ventanas* publicado con motivo del mencionado centenario.

Tras su éxito en la Bienal, *Express* siguió moviéndose por varios continentes y pasando por muchas manos. El cuadro fue expuesto, dañado, restaurado, vendido en subasta y revendido privadamente antes de ser subastado otra vez en 1974, cuando fue adquirido por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza³. Se inició después un periodo de amplias giras en las exposiciones de *Modern Masters* de su nuevo propietario; viajó así, entre 1979 y 1986, por Oceanía, Estados Unidos, Japón, el Reino Unido y España⁴. Cada cambio implicaba embalarlo, transportarlo, instalarlo, vigilarlo e informar sobre su estado de conservación, además de la coordinación administrativa necesaria para el seguro y el despacho en aduana. En la correspondencia que se conserva de su ajetreada historia física se menciona a galeristas, coleccionistas, restauradores, subastadores, conservadores de museos y sus ayudantes respectivos que negociaban préstamos, se asesoraban para su venta y redactaban informes de daños. No obstante, el conocimiento táctil de quienes interactuaron físicamente con *Express* es más difícil de rastrear, lo que plantea la cuestión del acceso que tenemos hoy a esas prácticas en gran parte desconocidas y a su comprensión.

Cuando en 1992 se inauguró oficialmente el Museo Thyssen-Bornemisza, que albergaba la colección particular del barón, *Express* entró por fin en un ecosistema de custodia definido, integrado por conservadores del museo, restauradores, personal de registro, administradores, técnicos de iluminación, profesionales de seguridad y operarios especializados, todos ellos responsables, cada uno en su área, de la exposición y protección del cuadro. Entre ellos, es el equipo de montaje quien ha mantenido el contacto material más sostenido con *Express*, con movimientos continuos teniendo siempre en cuenta sus cualidades y singularidades, como el marco pintado, la ausencia de un cristal de protección y sus considerables dimensiones. Lo han instalado en el seno de la colección permanente a través de las múltiples renovaciones del museo. Lo han desinstalado, preparado las cajas, embalado para llevarlo a exposiciones temporales y desembalado después a su regreso. También lo han manipulado para formar parte de otras muestras en el propio museo, como *Rauschenberg. Express* en 2006, *Warhol, Pollock y otros espacios americanos* en 2025 y la exhibición especial con que actualmente se celebra el centenario del nacimiento del artista, *Rauschenberg: Express. En movimiento*⁵.



fig. 2
Jonás Bel, *El carro de montaje*, 2025

6

Santiago Romero formó parte del equipo que puso en marcha el entonces Centro de Arte Reina Sofía en 1986 y se incorporó al Museo Thyssen-Bornemisza en mayo de 1992, con motivo de su apertura. Miguel Ángel Pérez ingresó en el museo en enero de 1993 en Servicios Generales y, en septiembre de 1998, pasó al departamento de montaje. Roberto García comenzó a trabajar en el transporte e instalación de arte en 1998, colaborando con el departamento de montaje desde 2007, antes de incorporarse al museo en 2025. Óscar González, con experiencia previa en el transporte de arte e instalaciones eléctricas, entró en junio de 2024. A pesar de sus variados orígenes y de mantener diversas relaciones con el museo, trabajan juntos con diligencia y respeto mutuo en el cuidado de las obras pertenecientes al museo y son personal de su vida diaria.

7

Para más información sobre el carro y el equipo de montaje, véase Jonás Bel: «Artefactos. Entre bastidores: Mirar, tocar, mover», en <https://www.educathyssen.org/historia/artefactos> (última consulta 20/02/2026).

Express en manos del equipo de montaje

La manipulación física de cualquier obra del Museo Thyssen exige inevitablemente la intervención del equipo que forman Miguel Ángel Pérez, Roberto García y Óscar González, que trabajan en contacto con comisarios internos y externos, correos reales y virtuales, encargados de registro y especialistas en conservación, no solo para colgar cuadros como *Express*, sino también para montar las cartelas, instalar los sistemas de seguridad para las obras pequeñas y de durmientes para las grandes, poner líneas disuasorias en el suelo y calibrar los sistemas de iluminación y alarma⁶. Han de leer cuidadosamente los planos espaciales, medir con precisión las distancias y mantener con seguridad el equilibrio en escaleras y plataformas elevadoras mientras sujetan, taladran y fijan rigurosamente. En el taller que tienen en el sótano del museo, una serie en apariencia interminable de herramientas —desde ingletes, cintas y sierras hasta llaves inglesas, alicates, martillos y cinceles— está colocada en un meticuloso orden como si mostrara la historia material de la institución. El mejor resumen de ello es quizás el conocido carro de montaje, hecho en madera [fig. 2], que está presente en el museo desde sus principios y que a lo largo de las tres últimas décadas ha ido evolucionando para satisfacer las necesidades de su uso cotidiano. La situación de las herramientas más accesibles en los compartimentos superiores y los materiales de limpieza y aspiración de polvo en el nivel inferior hace que confluyan de manera simultánea el trabajo de manipulación y el de mantenimiento⁷.

fig. 3

David McLane, *Los edificios de la Terminal de Hudson*, en «New York's Changing Scene», en *Nueva York, Sunday News*, 18 de noviembre de 1962, p. 30

8

Sobre la relación del artista con el trabajo manual en general, véase el comentario de la obra de Robert Rauschenberg, *Untitled (Labor's Centennial)* (1981), en la página web del Buffalo AKG Art Museum, en <https://buffaloakg.org/artworks/p198234-untitled-labors-centennial> (última consulta 20/02/2026).

9

Robert S. Mattison: «Urban Experiences». En *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries*, New Haven, Yale University Press, 2003, pp. 41-104. El interés del artista por los materiales de origen industrial fue una constante de toda su carrera como demuestran sus esculturas *Glut* (1986-1995), realizadas con componentes de automoción descartados y chatarra, y su serie *Borealis* (1989-1992), con superficies oxidadas o no de latón, cobre y bronce.

10

Aunque más cerca de su estudio de Fulton Street 61 (1953-1955), estaba también próximo a otros posteriores como los de Pearl Street 278 (1955-1958) y Front Street 128 (1958-1961).

11

Esta preferencia por la automatización puede verse en los propios métodos artísticos, pues el arte refleja cada vez más la lógica de la sociedad contemporánea que prioriza el producto y la gestión, lo que marca el paso del artista como hacedor al artista como ejecutivo, cambio que tiene su mejor ejemplo en Andy Warhol. Puede ampliarse esta cuestión en Helen Molesworth: «Work Ethic». En *Work Ethic*, Baltimore, Baltimore Museum of Art-University Park, Pennsylvania State University Press, 2003, pp. 25-51. Ha de señalarse que, aunque desde finales de los años cincuenta trabajó muchas veces con ayudantes, artesanos e impresores, Rauschenberg conservó siempre un fuerte sentido de la naturaleza física de sus obras y de su intervención personal en ellas.



Parece que la amplitud de conocimientos del equipo que maneja las obras de arte tiene un paralelo con la de los albañiles, carpinteros, mecánicos y reparadores. Estas modalidades de trabajo fascinaron especialmente a Rauschenberg cuando vivió en Nueva York entre los años cincuenta y setenta⁸. Sobre todo, la concentración de talleres dedicados a la reparación de motores eléctricos, fontanería y albañilería cerca de su estudio de Front Street 128 (1958-1961) hizo que se interesara por los desechos metálicos de la industria, los tableros de madera, las ruedas, cuerdas, guantes y alambres que se dejaban en la calle⁹. Además de utilizarlos físicamente en sus *Combines* (1954-1964), en sus *Pinturas serigrafadas* (1962-1964), como *Express*, que inició en su nuevo estudio de Broadway 809 (1961-1965), incorporó fotográficamente muchos de aquellos materiales de años anteriores. Por ejemplo, la imagen que figura en la esquina inferior izquierda de *Express* corresponde a los edificios de la Terminal de Hudson, en la parte occidental del Bajo Manhattan, cerca de varios estudios de los que tuvo Rauschenberg en la década de 1950¹⁰. El artista sacó esa imagen de un número de 1962 de la revista *New York Sunday News* [fig. 3], en cuyo pie se anunciaba su próxima demolición, en 1964, para construir allí el World Trade Center. Las manchas de pintura que hay en torno a esta imagen aparentemente informativa parecen presagiar su eventual desaparición de aquel paisaje urbano. En la parte inferior derecha del cuadro vemos las imágenes positiva y negativa de una rueda dentada como una referencia a la transición desde el trabajo manual hasta los sistemas automatizados que se imponían cada vez más en la década de 1960¹¹.

12

«Tengo varios trucos para llegar realmente a ese punto solitario de la creatividad. Uno de ellos es pretender que tengo una idea. Pero ese truco no dura mucho porque en realidad no confío en las ideas —especialmente en las buenas—. Más bien confío en los materiales a los que me enfrente, pues me ponen en contacto con lo desconocido. Es entonces cuando empiezo a trabajar... cuando no tengo la comodidad de la seguridad y la certidumbre». Véase «Robert Rauschenberg. An Audience of One», entrevista con John Gruen. En *Art News*, vol. 76, n.º 2, febrero de 1977, pp. 44-48, aquí p. 48.

13

Calvin Tomkins, notas inéditas, 25 de junio de 1963, p. 8; citadas en Roni Feinstein: *Robert Rauschenberg. The Silkscreen Paintings, 1962-64* [cat. exp. Nueva York, Whitney Museum of American Art]. Boston, Toronto y Londres, Bulfinch Press, 1990, p. 51.

14

Para más información sobre estas obras, véase en la pestaña de colección en la página web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: *Cristo y la samaritana*; *El Paraíso*; *Campesinos comiendo patatas*; *El proscrito deslumbrante* y *Burbuja de jabón azul*.

15

Según Rauschenberg, «Los materiales poseen en su seno una reserva de posibilidades. Algunas de esas posibilidades son resistentes. Cuando estamos trabajando y nos enfrentamos a un obstáculo —por lo general invisible— el único camino es desaparecer y continuar». Citado en Francine Snyder (ed.): «Mostly About Rauschenberg, ca. 1975». En *I Don't Think About Being Great. Select Statements and Writings*, New Haven, Yale University Press, 2025, p. 49.

Express en confrontación

Esas referencias visuales no solo reflejan el rápido desarrollo urbano, sino que además tienen que ver con el creciente abandono de los materiales que mostraban la huella de su uso y procesamiento en favor de productos nuevos, limpios y pulidos. El interés de Rauschenberg por los materiales, en cambio, los dotaba de valor. Los consideraba como parte del tejido social en su constante interacción con las prácticas humanas de construcción, fabricación artesanal y reconversión. Sus recelos ante las ideas de «especialmente buenos»¹² le llevaron a rechazar el modelo «del concepto a la ejecución» para en su lugar entender el arte como una colaboración con la incertidumbre y la imprevisibilidad de materiales experimentales que no podía controlar del todo. Convencido de que «el material nunca se equivoca. Solo yo puedo equivocarme»¹³, pensaba que la resistencia de los objetos encontrados, los metales, los textiles y las pantallas serigráficas, le ofrecía infinitas posibilidades.

Cabe establecer un paralelismo entre el Rauschenberg que se acerca a los materiales con un enfoque igualitario y los métodos del equipo de montaje del museo, el cual, debido al carácter intergeneracional del coleccionismo de la familia Thyssen-Bornemisza, trabaja en distintas épocas, escalas y modalidades artísticas. Ya esté manipulando una pequeñísima tabla de Duccio di Buoninsegna en temple y oro, *Cristo y la samaritana* (1310-1311), un monumental óleo sobre lienzo de Tintoretto, *El Paraíso* (hacia 1588), una litografía de Vincent van Gogh, *Campesinos comiendo patatas* (1885), una construcción de Joseph Cornell, *Burbuja de jabón azul* (1949-1950) o los cinco lienzos de Roberto Matta que integran *El proscrito deslumbrante* (1966), su filosofía esencial consiste en tratar con el mismo cuidado todas las obras que pasan por sus manos, prestando la máxima atención a las particularidades y vulnerabilidades de cada una de ellas¹⁴. Mientras trabajan, no tienen en cuenta momentáneamente ni el aura, ni el concepto ni el valor económico de la obra, pues esta regresa a la condición de pura materia. Ello refleja una idea de Rauschenberg: cuando nos enfrentamos a un material difícil, «el único camino es desaparecer y continuar»¹⁵. Se da así la señal de retirada del predominio del autor, subrayándose en



fig. 4
**Jonás Bel, Miguel Ángel Pérez,
 Roberto García y Óscar González**
moviendo obras, 2025

16

Este trabajo de mantenimiento diario en el museo recuerda a una *performance* que realizó Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash. Washing / Tracks / Maintenance. Inside* (1973), en el Wadsworth Atheneum Museum, adonde viajaría diez años después *Express* como parte de la exposición *20th Century Masters. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Al representar en el Atheneum diversos trabajos de mantenimiento durante cuatro horas a plena luz del día, la artista estaba subrayando su percepción de que esa actividad era valiosa en Estados Unidos en general y en sus museos en particular. Véase Miwon Kwon: «In Appreciation of Invisible Work. Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the “White Cube”», en *Documents*, n.º 10, otoño de 1990, pp. 31-37.

cambio el respeto por el material y su entorno. En su serenidad, organización y consideración a la hora de embalar, desembalar, disponer y manipular, el equipo encarna esa ética del cuidado que es imprescindible para la sostenibilidad de una obra artística y ulteriormente de un museo. Ya sea a primera hora de la mañana antes de que se abra el museo, a última hora de la tarde antes de una inauguración o a lo largo de todo el día, escudadas tras los biombos a través de los cuales los visitantes tratan de curiosear, están presentes unas personas, sean dos o diez, que opinando o en silencio esperan a que la pintura de la pared se seque, y que también han de desaparecer en el material para garantizar la máxima calidad de su trabajo. Orientándose por el carácter del problema, hallan soluciones dentro de las limitaciones de cada pared, median entre las múltiples voces que pueden coexistir y se anclan totalmente en la presencia de la obra que en ese momento tienen ante ellos¹⁶ [fig. 4].

Más allá de *Express*

Al crítico Brian O'Doherty le gustaba definir la superposición de imágenes en estas *Pinturas serigrafiadas* de Rauschenberg como un «rápido escaneo del residente urbano» en el que la amalgama de señales, información, cuerpos en movimiento y estructuras físicas, acompañada de la cacofonía constante con que se encuentran los que andan por la calle, permite por un momento despertar sensaciones justo antes de pasar a la siguiente preocupación. No obstante, esa «mirada vernácula», que también se ha comparado con la experiencia de ver la televisión, la cual cautiva de manera similar, produce en última instancia una actitud que no se interesa por el entorno: nada parece captar la atención ni valorarse salvo durante unos cuantos segundos¹⁷. La velocidad que tanto en el título como en la composición encarna *Express* es el ritmo acelerado de la ciudad cambiante, el fluir de la vida urbana que provoca al mismo tiempo excitación y confusión. Refleja también la nerviosa necesidad que siente Rauschenberg de capturar lo que le rodea, tal vez en respuesta a su inminente desaparición o al temor a su propia desintegración si no lo hiciera. Con todo, ese *pathos* de pánico que sintió el artista en el Nueva York de los años sesenta sigue estando claramente vigente en todo el mundo de hoy. La dimensión que ha añadido la tecnología de los teléfonos móviles suele producir la sensación de que las infraestructuras circundantes hubieran nacido simplemente de la nada, haciendo que se nos escape la comprensión de lo que significan el hormigón y lo tangible¹⁸. Así, en una época definida por un ritmo rápido, acostumbrada a la inmediatez, la disponibilidad y los mundos sobresaturados tanto en la calle como en nuestros teléfonos, los museos pueden convertirse en espacios necesarios y generativos que no nos fuerzan al consumo, sino que nos ofrecen en cambio la posibilidad de detenernos, observar y reflexionar sin una mediación que no deseamos.

17

Brian O'Doherty: «Rauschenberg and the Vernacular Glance», en *Art in America*, vol. 61, n.º 5, septiembre-octubre de 1973, pp. 82-87, aquí p. 85.

18

Laura Helena Wurth: «Handle with Care», König Galerie, 2021, en <https://www.koeniggalerie.com/blogs/online-magazine/handle-with-care> (última consulta 20/02/2026).

En ese silencio, cuando nos situamos ante *Express*, podemos pensar en lo que sucede cuando la obra ya no se mueve incesantemente por el mundo y se retira a una pared dedicada a su potencia visual y su significación histórica. Las polivalentes *Pinturas serigrafiadas* de Rauschenberg nos piden que examinemos detenidamente cada uno de sus detalles, a la vez que sin embargo nos invitan a mirar más allá de las obras, preguntándonos cómo se hicieron, trasladaron y mantuvieron.

19

Véase Jonás Bel: «Artefactos. Entre bastidores: Mirar, tocar, mover», en <https://www.educathyssen.org/historia/artefactos> (última consulta 20/02/2026). Véase también Feinstein 1990, *op. cit.*, p. 25.

20

Las *Pinturas serigrafadas* de Rauschenberg fueron el resultado de una constante colaboración con la empresa neoyorquina Aetna Silk Screen Products. El artista les mandaba instrucciones precisas sobre las dimensiones de las imágenes y el número de pantallas que necesitaba, a la vez que impresores muy cualificados se ocupaban de la transferencia fotográfica de las imágenes. Véase Solomon 1963, *op. cit.*, sin página.

21

Aunque en este ensayo me he centrado en el trabajo concreto del equipo de montaje del museo, mi intención es extender ese reconocimiento y esa valoración a todos los que contribuyen a su ecosistema: conservadores, restauradores, personal de registro, del archivo y de la biblioteca, diseñadores de exposiciones, educadores, fotógrafos, técnicos, vigilantes, personal de instalaciones y mantenimiento, transportistas de obras artísticas, personal de administración, desarrollo, comunicaciones, publicaciones, *marketing*, tienda y guardarropa, equipos del departamento jurídico y de cumplimiento y colaboradores externos.

22

Este ensayo es el resultado de dos tipos de admiración que me despertó el periodo que pasé como becario en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. La primera es la que sentí por la capacidad creativa de Robert Rauschenberg para enlazar el arte y la vida. La segunda es la que me suscitó el trabajo de Miguel Ángel Pérez, Roberto García y Óscar González, quienes fueron sumamente generosos al ilustrarme sobre su manera de trabajar. Y le guardo un inmenso agradecimiento a Marta Ruiz del Árbol por ayudarme a comprender las maravillosas conexiones que existen entre ambas cosas.



fig. 5

Peppe Avallone, Robert Rauschenberg trabajando en un nuevo decorado para Lateral Pass (1985), obra de la Trisha Brown Dance Company que se representó en diciembre de 1986 en la Villa Volpicelli, Nápoles. Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nueva York, P5200

Del mismo modo que *Express* no se creó de una manera aislada, sino que exigió la colaboración de ayudantes e impresores, y no viajó sola por el mundo, sino que dependió de transportistas y gestores, así también no existe en un vacío, mágicamente instalada ante nosotros en el museo, sino que depende de las operaciones diarias del personal de éste¹⁹. La historia material de *Express* revela cómo las obras artísticas se configuran mediante una sucesión de decisiones de política y de colaboración, de accidentes, y de las múltiples perspectivas que llevan consigo. Así, la intervención física de quienes han interactuado con *Express* desde su creación, muchas veces relegada a los márgenes, puede ofrecer unas perspectivas alternativas a las de los historiadores del arte, críticos o conservadores. Al igual que Miguel Ángel, Óscar y Roberto, quienes raras veces trabajan aislados en las tareas que realizan a diario por todo el museo, Rauschenberg puso en tela de juicio, con su enfoque holístico e interdependiente del arte, el mito del creador solitario e introspectivo²⁰. Su espíritu de colaboración, su compromiso con el diálogo y su apertura al mundo hacen de él una piedra angular en una época de creciente desconexión del proceso. El movimiento del cuadro puede identificarse no solo en su factura gestual, en sus cuerpos que bailan, o en la ciudad cambiante, sino también en el carácter físico de su viaje, desde los que se han movido con él hasta los que se han movido en torno a él²¹. Su cuidado y su inventiva hacen posible que el espíritu de *Express* siga perdurando más de seis décadas después de su creación y que el legado de Rauschenberg siga estando vivo un siglo después de su nacimiento²² [fig. 5]. ●