

Abril 2026

Ventanas 14



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA

THYSSEN-
BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

EL
MUSEO
DE TODOS

RAUSCHENBERG100
ROBERT
RAUSCHENBERG
FOUNDATION



páginas 2—13

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

Richard Meyer

páginas 14—25

Robert Rauschenberg. *Express. Dentro + fuera del estudio*

Marta Ruiz del Árbol



páginas 26—35

Robert Rauschenberg en Venecia: debate crítico y diplomacia cultural

Paloma Alarcó

páginas 36—44

En movimiento con *Express*

Carmen Cortizas



«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 serigráficas 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 serigráficas 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

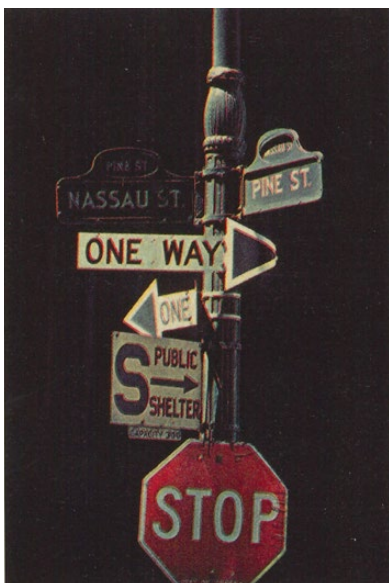
En una maravillosa fotografía de Hans Namuth, realizada en 1964, vemos a Rauschenberg en el suelo de su estudio entintando con una espátula una pantalla para transferirla a una parte del lienzo que tiene debajo [fig. 2]. Esa obra que está en el suelo se ha identificado como *Skyway* (*Ruta aérea*, 1964), 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. ●

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.

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.

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.

En movimiento con *Express*

Carmen Cortizas



fig. 1
Ugo Mulas, *Traslado de Express*,
durante la Bienal de Venecia, 1964.
Gelatina de plata. Cortesía Archivo
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 serigrafadas* 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 serigrafadas* 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]. ●