

ROBERT RAUSCHENBERG

AQUÍ LLEGAN TODOS



ANNE DORAN Y WALTER HOPPS

Anne Doran: ¿Cuándo vio por primera vez la obra de Robert Rauschenberg? En el terreno del arte, ¿cómo se enteran en Los Ángeles de lo que pasa en Nueva York?

Walter Hopps: No sé cómo sería antes de la Segunda guerra mundial, porque entonces yo era demasiado joven. Pero, en cuanto termina la guerra, se enteran por correo electrónico.

AD: ¿Como si fuera el éter?

WH: Efectivamente. El correo electrónico de aquella época era el poeta mensajero. Durante el período *beat*, los nuevos escritores eran itinerantes: viajaban por todo el país, iban y venían constantemente entre Nueva York y California. Nos enterábamos de las cosas antes de que se publicasen en las revistas de arte, gracias a los poetas. El primero que me habló de Robert Rauschenberg fue Wallace Berman, que era un artista extraordinario y un empresario en la sombra.

AD: ¿En qué año fue aquello?

WH: 1952 ó 1953. Berman y yo estábamos en su casa bebiendo vino y fumando marihuana, cuando empezó a hablarme de aquel artista del que había tenido noticias por medio de Robert Creeley. Creeley era uno de los grandes poetas estadounidenses que frecuentaban el Black Mountain College. La gente de Nueva York iba allí y se quedaba unos días. Willem de Kooning iba y venía. Igual que Franz Kline y John Cage. Allí conoció Rauschenberg a la mayoría de esas personas. Berman se empeñó en hablarme de la obra de Rauschenberg y dijo: «Si vas a Nueva York, compruébalo tú mismo. Cuéntame cómo es su trabajo». Me parecía muy interesante, porque allá en California estaba empezando a familiarizarme con Edward Keinholz y su obra, y también estaba siguiendo lo que hacía el propio Berman.

Años más tarde, cuando Berman comenzó a hacer aquellos extraños collages con letras hebreas, le pregunté: «¿Qué son esas cosas?». Él me respondió: «Proceden de poetas, de poetas

antiguos. Vienen por el aire, por el éter. Las sueño, las hago y las pego sobre el lienzo».

Al principio no podía imaginarme cómo sería Rauschenberg, pero era la persona de la que más oíamos hablar. Hacia 1954 las cosas se precipitaron, cuando Rachel Rosenthal se presentó en Los Ángeles. Se ganaba la vida dando clases de teatro e inventó el *Instant Theater*. Se había llevado con ella a Los Ángeles obras de Rauschenberg y de Jasper Johns. Aquella fue en realidad la primera vez que las vimos. Tenía en su poder la que es sin duda la primera *combine-painting*, en la que Rauschenberg había puesto un estante debajo y una caja encima de una de sus pinturas rojas. Usar el collage en una pintura es una cosa; no resulta demasiado extraño. Pero si de repente añades un trozo de vidrio decorativo y luego un estante del estudio, sobre el que han estado los botes de pintura, entonces obtienes una criatura diferente.

AD: ¿Cuándo conoció finalmente a Rauschenberg?

WH: En 1958 ó 1959. Toda esta actividad tan intensa tuvo lugar entre 1959 y 1961. Mi galería de Los Ángeles, la Ferus Gallery, ya estaba abierta. Trabajé a tiempo parcial en el Pasadena Museum a partir de 1959, organizando ocasionalmente alguna exposición por encargo de su director, el señor Thomas Levett. Éste era un hombre no mucho mayor que yo que se acababa de doctorar en Harvard. Sólo estaba el Los Ángeles County Museum: todavía no existía el Museum of Contemporary Art. El Pasadena Art Museum desempeñó esa función durante unos cuantos años, antes de la creación del MOCA. Yo trabajaba en el turno de noche de un psiquiatra a fin de sacar dinero para pagar todas aquellas cosas... sabe usted, mis *hobbies*. En 1962 comencé a trabajar a jornada completa en el Pasadena Museum, y nunca me arrepentí.

En 1959 viajé a Nueva York con Edwin Janss. Janss estaba interesado en comprar obras de arte, y me dijo: «Enséñame

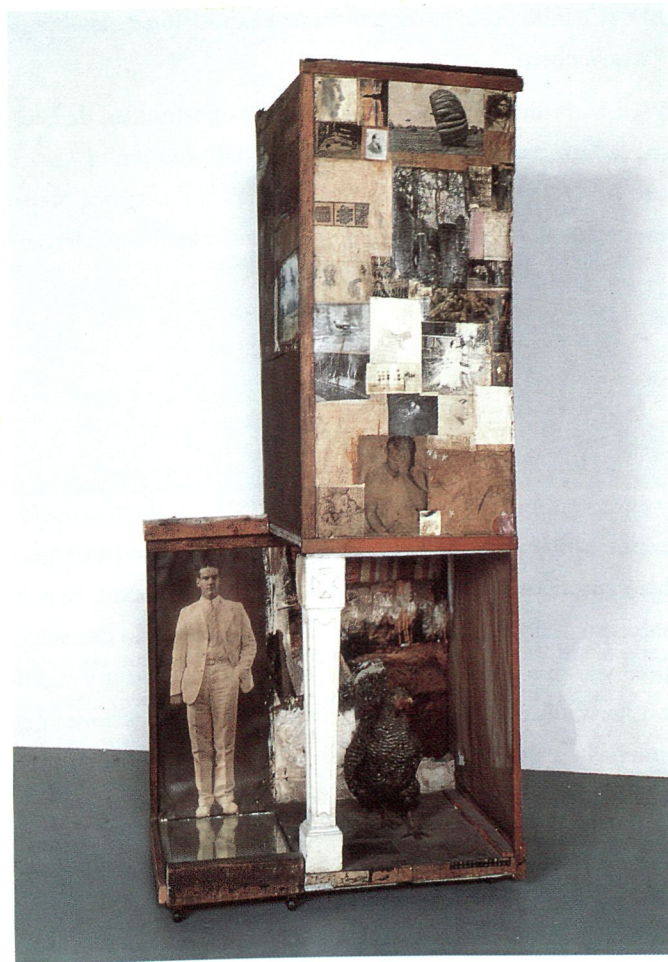
dónde puedo comprar algo que valga la pena, y yo pagaré el viaje, la comida y lo que haga falta». Pagó las hamburguesas. Lo llevé a la galería Castelli, donde Leo tenía expuestas un par de obras de Rauschenberg. Queríamos ver más cosas, de modo que llamó a Rauschenberg, fuimos a su estudio y allí estaba todo. *Monogram* (1955-1959) estaba allí, así como todo tipo de obras del período *combine*. Aquello era increíble. Janss se volvió hacia mí y me dijo: «Esto es material de primera. ¿Podríamos llevarnos un par de obras?». Y yo le dije: «Ed, creo que sería mejor llevarse sólo una». ¿Se imagina usted? Pero entonces parecía un exceso comprar dos. Janss miró a su alrededor y escogió el *Combine-Sin título* de 1955, el de los zapatos blancos y la gallina de Plymouth Rock: era una obra difícil y atrevida, con pintura por los cuatro costados.

AD: ¿Cuándo comenzó su colaboración profesional con Rauschenberg?

WH: En 1967. De todas formas, aunque yo era un gran admirador de la obra de Rauschenberg, no llegué a hacer nada importante hasta 1976. Pero nos conocíamos. A mediados de los años sesenta Rauschenberg era una presencia muy real en el sur de California. A partir de 1962 su representante en Los Ángeles fue Virginia Dawn, cuya galería se encontraba en Westwood; exponía también obras de Jean Tinguely e Yves Klein. Cada vez que Rauschenberg presentaba algo en Los Ángeles, yo me acercaba a la exposición.



Robert Rauschenberg. *Monogram*. All photographs courtesy of the Artist
© Robert Rauschenberg. Licensed by V.A.G.A.
Photographs by Ed Chappel, Inc.



Robert Rauschenberg. *Untitled (Combine)*.

Yo tenía un apartamento detrás de la Ferus Gallery, en el segundo piso. En una ocasión Rauschenberg vio allí un pequeño dibujo/collage de Kurt Schwitters que yo había comprado en una subasta: un sencillo dibujo a lápiz con una etiqueta adhesiva. En la parte superior del collage se podía leer *Hinterhaus*—detrás de la casa—, y Schwitters había hecho un diagrama anotado que mostraba la pared trasera de una casa, el plano y lo que estaba sucediendo en lo que podríamos llamar aquel *terrain vague*. Lo compré, por correo, en una subasta alemana. Era una extravagancia—muy sencilla, por otra parte—, y a mí me recordaba a los dibujos del propio Bob, quien lo descolgó de la pared y se dirigió con él hacia la puerta. Yo le dije: «Espera un momento. Me gusta ese dibujo y es el único “schwitters” que tengo». Y Bob dijo: «A mí también me gusta, y yo no tengo ninguno». Entonces dije yo: «Está bien, te lo presto». No lo recuperé hasta finales de los setenta, un día que lo vi colgado en su oficina de Lafayette Street. Pensé que ya era hora de que volviera a mí, así que lo cogí.

AD: ¿Cuándo pudo hacer por fin una exposición de la obra de Rauschenberg?

WH: La primera exposición que tuve la oportunidad de hacer fue la retrospectiva de 1976 en el National Museum of American Art. Al repasar sus archivos mientras la estábamos preparando, me di cuenta de que había muchísimas obras anteriores a los *combines*. Así que en 1976 comprendí que todavía quedaba mucho trabajo por delante.

AD: ¿Pudo incluir alguna de esas primeras obras?

WH: Sí, pero sólo hubo cuatro o cinco cosas anteriores al período *combine* en toda la exposición. Había un solo cianotipo, y estaba también *2 2 the Lily White* (h. 1950, también conocido como *White Painting with Numbers*). Yo sabía perfectamente bien entonces que no habíamos dado con el contexto. Se pensaba que todo el trabajo anterior a 1954 había sido destruido, pero yo sabía que no era cierto. Me propuse analizar y clasificar las obras más antiguas. Fue una de las investigaciones más amplias y arduas que he realizado. Tuve la suerte de encontrar algunas fotografías tomadas por el propio Rauschenberg para documentar el trabajo. Hicimos copias de ellas y comenzamos a seguirles la pista. Había cosas que pertenecían a Cy Twombly o a Johns. Uno de los trabajos más importantes había pertenecido al compositor Morton Feldman. La cosa empezaba a funcionar. *Robert Rauschenberg: principios de los años cincuenta* fue la segunda exposición que hice sobre él; se inauguró en junio de 1991.

AD: Usted ha hecho tres estudios sobre la obra de Robert Rauschenberg. ¿Qué perspectiva le han proporcionado sobre su arte?

WH: Pues bien, dos perspectivas anteriores a ésta. Esta vez había más cosas que ver, de dos maneras diferentes. Se habían descubierto más obras antiguas, llegándose a reunir todo el trabajo realizado desde 1976. Por otra parte, los archivos de diapositivas y transparencias en color son ahora muy completos, lo que me permitió revisar el trabajo realizado entre 1949 y 1976 más a fondo que hace veinte años. Por cierto, tomé la decisión de no analizar lo que llamamos la *juvenalia*, el trabajo de estudiante que hizo antes de 1949 en el Kansas City Art Institute y en la Academie Julian de París. Por muy interesante que fuese, aquel no era el momento de abordarlo.

AD: Usted ha dicho que Rauschenberg es el artista más original y prolífico de nuestro tiempo. En 1996, mientras organizaba esta retrospectiva, Hans Ulrich Obrist lo entrevistó para

ArtForum. En la entrevista, usted dice que le preocupa el problema de si se puede representar una cantidad tan grande de obras manteniendo al mismo tiempo la calidad. Hans Ulrich Obrist dice que a eso lo llamaría enmarcar la abundancia. ¿Cómo enmarca usted la abundancia?

WH: Bueno, lo logramos elaborando un catálogo de 631 páginas, que aun así me parece bastante conciso. Seiscientos treinta y una páginas y tres locales en Nueva York para dar cabida a todo.

AD: Eso sería un poco excesivo para la mayoría de los artistas, pero...

WH: Esta vez parece que no lo era. Sólo incluimos 480 obras en la exposición, aunque algunas de esas obras, como por ejemplo *The 1/4 Mile or 2 Furlong Piece* (1981), o *Hiccups* (1978), están formadas por más de cincuenta elementos.

AD: ¿Quiere hablar sobre ese aspecto de Rauschenberg?

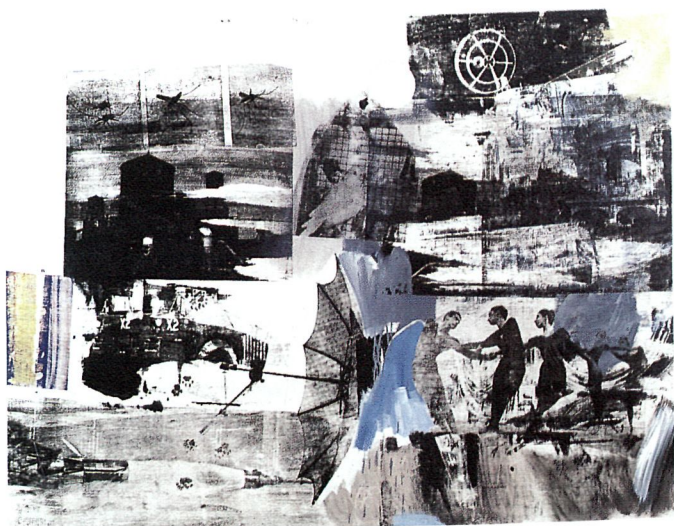
WH: Quería decir que Rauschenberg es un coleccionista instintivo de cosas del mundo real. Todo comienza durante su infancia en Port Arthur (Texas). Creó en su habitación un pequeño museo de historia natural con cajas de madera. Reunía piedras, trozos de madera, juguetes más o menos rotos. Es curioso que, ya desde pequeño, recortara fotografías de las revistas y las pegara en la pared. Ya está todo allí desde el principio, y de manera consciente y maravillosa él lo va desarrollando. En cierto modo continúa la tradición de Charles Willson Peale, uno de los primeros artistas estadounidenses. A finales del siglo XVIII, mucho antes de que existiera la Smithsonian Institution, Peale había creado en Filadelfia un museo que contaba con una galería de retratos y una sección que era una auténtica exposición de maravillas: huesos de dinosaurios, artilugios mecánicos y cosas interesantes. Era una práctica versión estadounidense de una *Wunderkammer*. Rauschenberg siempre ha coleccionado todo tipo de objetos, entre los que se incluyen obras de otros artistas. En todos sus pisos y estudios siempre ha tenido armarios, repisas o estantes llenos de ese tipo de cosas.

AD: En su ensayo para esta exposición, Charles Stuckey escribe que, en una obra como *1/4 Mile Piece*, «la escala no es una forma de compensar las generalizaciones... ni, mucho menos, de destacar nada. Dicho de otro modo, (su obra) sólo es monumental en cuanto a la escala». Yo añadiría que Rauschenberg no hace sobresalir ninguna cosa, idea o parte por encima de las demás.

WH: Estoy de acuerdo. En una obra como *Scanning* (1963), te-

nemos una imagen del tipo de escultura urbana a base de objetos encontrados –ventiladores y depósitos de agua– que hace parecer absurdo el arte típico de los vestíbulos de las grandes empresas. Tienen una presencia poderosa. Y Bob la ha yuxtapuesto a una imagen de los bailarines de Merce Cunningham. O coloca señales de tráfico y edificios de Nueva York junto al espléndido altar de Bernini que hay en la iglesia de Saint Peter. Rauschenberg no utiliza la disyunción, sino la suma.

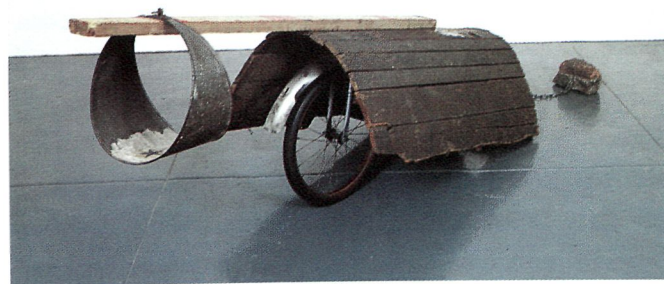
AD: Cuando organizó esta retrospectiva, usted tuvo que abarcar casi cincuenta años de trabajo. ¿Hasta qué punto sirvió ese hecho para aclarar las cosas y hasta qué punto para complicarlas?



Robert Rauschenberg. *Scanning*.

WH: En esta exposición las cosas fueron mucho más fáciles. Empezaré por el principio. Primero la parte difícil. La producción del artista es enorme. Eso siempre dificulta las cosas. ¿Cómo reducir la exposición a sólo doscientas, trescientas o cuatrocientas obras? Aquello resultaba complicado. Lo apasionante era comprobar que no había que replantearse todos los aspectos teóricos de la obra: qué era un *combine*, qué eran las estructuras primarias, por qué aquello era arte. Bastaba con entender el aspecto sensual. Además de un pionero conceptual, Rauschenberg era un artista lírico de primer orden. Aquello era lo más reconfortante.

Cuando se es un verdadero poeta del objeto, como Robert Rauschenberg, se pueden tomar las cosas tal como se encuentran en la vida, y salvar la distancia, y entonces toman un giro poético que las transforma en arte. Rauschenberg combina imágenes de la misma manera que los poetas combinan pa-



Robert Rauschenberg. *Empire I*.

labras. Lo que hay que comprender cuando se examina la obra de ciertos artistas estadounidenses, en especial la de Rauschenberg, es que el uso de imágenes disyuntivas tiene más de ciento cincuenta años en nuestro país. Mucho antes de que existiera el surrealismo, que no comienza oficialmente hasta 1922, Edgar Allan Poe escribió historias como *La caída de la casa Usher*. La música que tocaba Frederick Usher es tal vez el germen de las composiciones sonoras que creó Cage. Una de las mejores descripciones de lo que se proponían Jackson Pollock o De Kooning, por no mencionar a Ernst, se encuentra en las descripciones que hizo Poe de las inquietantes, irracionales e infernales pinturas de Usher. Tanto T. S. Eliot como Ezra Pound y Hilda Doolittle admiraban a Poe. Sus metáforas son estremecedoras, y su imaginaria, expresiva y perturbadora. En Francia, Lautréamont escribe en esos momentos acerca del encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en un quirófano. Los simbolistas franceses se interesaron mucho por Poe; es una de las principales fuentes de inspiración del surrealismo europeo y constituye una constante en la obra de Man Ray y Joseph Cornell. Su utilización de la imagen disyuntiva como metáfora lo convierte en parte de la estirpe que abarca a Rauschenberg y a los artistas que lo sucedieron.

AD: ¿Qué lugar ocuparía Robert Rauschenberg en esa estirpe?

WH: Robert Rauschenberg ocupa un lugar único en el arte de su tiempo. Él es el puente entre una generación de artistas estadounidenses –De Kooning, Barnett Newman, Clyfford Still y Kline– y los artistas posteriores: Johns, Warhol y los artistas pop (a partir de 1950) por un lado, y por otro Richard Prince, Haim Steinbach, etc. (a partir de 1980).

Desde finales de los años cuarenta Rauschenberg vivió en Nueva York con su joven esposa y colaboradora, Susan Weil. A través de la familia de ella conoció a Charles Egan, que exponía obras de De Kooning, Kline y Joseph Cornell. Betty Parsons exponía obras de Pollock, Newman, Still y Ad Reinhardt. En 1950, en lugar de acudir a la galería en la que tenía un contacto a través de los padres de su mujer, le llevó unos cuadros pequeños a Betty Parsons. Así es como se hacía entonces. Todavía no se usaban las diapositivas. Parsons observó los cuadros con detenimiento y entonces Bob le preguntó: «¿Qué te parecen?». La famosa respuesta fue: «Creo que podré exponer tu obra la primavera que viene». Rauschenberg no estaba pidiendo una exposición. Lo único que quería era la opinión de un profesional. De todas formas, no dijo nada. Estaba atónito y emocionado.

A mediados de los cincuenta Rauschenberg había introducido ya elementos muy dispares en su obra. Para empezar, era un consumado expresionista abstracto. Hay que señalar que Clyfford Still aprobó la decisión de Betty Parsons. La acompañó al estudio de Bob para ayudarle a elegir las obras que iban a presentar en la exposición de 1951. Hacia 1953 Rauschenberg ya es parte integrante de la Escuela de Nueva York. En ese momento está realizando pinturas negras y obras de tonalidad terrosa —claramente relacionadas con el trabajo de Kline y De Kooning—, así como las «Elemental Sculptures». *Music Box (Elemental Sculpture)* (h. 1953) le gustaba particularmente a Duchamp. Si la inclinas y la mueves, las piedras empiezan a sonar, haciendo ruidos metálicos cuando chocan con los clavos y ruidos sordos cuando chocan con la madera. Es una música elemental. Duchamp dijo: «Sí, creo que he oído esa canción antes». A mí me gusta especialmente *Untitled (Elemental Sculpture) [spike and block]* (h. 1953). Rauschenberg toma un objeto corriente, un clavo, y le confiere toda la dignidad de una figura de Giacometti. Las *Elemental Sculptures* son como pequeños monumentos hechos con las cosas a las que normalmente no prestamos ninguna atención. Si empiezas a pensar en eso, tarde o temprano terminarás con un cuadro de una lata de sopa Campbell.

AD: ¿Diría usted que las *Elemental Sculptures* corresponden también a la Escuela de Nueva York?

WH: Por supuesto que sí. Se parecen a las obras del expresionismo abstracto, y también tienen puntos en común con las obras de Aaron Siskind, que impartió clases en Black Mountain: aquellas hermosas paredes de piedra y aquellas texturas



Robert Rauschenberg. *Untitled (Elemental Sculpture)*.

sencillas. Siskind fue, si se quiere, el fotógrafo del expresionismo abstracto.

Las fotografías más importantes de la primera etapa de Rauschenberg aparecen en este contexto. Bob estudió fotografía en Black Mountain con Hazel Larsen Archer, de quien decía que estaba muy abierto al objeto fotografiado pero que quería que se aprendiesen las técnicas del cuarto oscuro. Miraba el mundo tal como es, sin prejuicios, sin ver la necesidad de fotografiar personajes importantes, acontecimientos dramáticos o maravillas de la naturaleza. Tenía el universo al lado de su jardín. Fotografiaba una ventana con la persiana bajada. A mucha gente eso no le parece una fotografía. En su fotografía de un vagón viejo, la oscuridad del interior del vagón llena casi toda la imagen, de cuyo centro sale un pequeño foco de luz. Su obra maestra fue *Ceiling + Lightbulb* (1950); creo que la tomó en el estudio de Knox Martin. No olvidemos que la primera obra de Rauschenberg que se exhibió en un museo fue una fotografía. Edward Steichen compró dos fotos en 1952 para el Museum of Modern Art.

Al mismo tiempo, Rauschenberg realiza obras minima-

listas y conceptuales. *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time* (1949) es de una sencillez increíble. Es también de una precocidad asombrosa. La obra consta de catorce grabados hechos a partir de un solo bloque de madera. En cada grabado sucesivo Rauschenberg talló una línea más en el bloque. Comienza en negro subido y va pasando por ese proceso. Al final habría recortado toda la madera que quedaba para imprimir el negro.

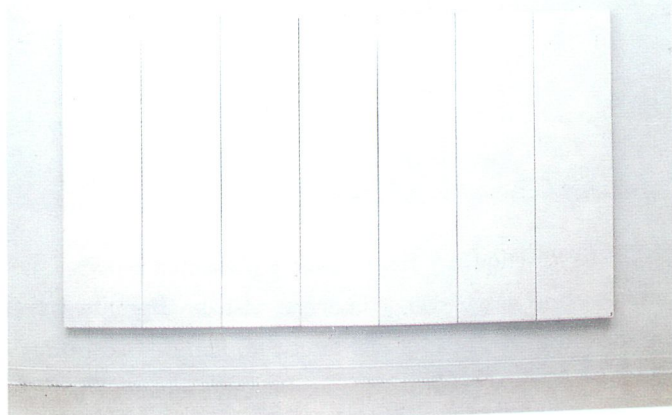
AD: ¿Y esa es la primera obra de la exposición?

WH: Sí. Luego vienen las divisiones modulares de las *White Paintings*.

AD: Ese es el elemento minimalista.

WH: Bueno, también son conceptuales. Había una serie de pinturas blancas mates, y luego otra serie de pinturas negras mates, la mayoría de las cuales las pintó por encima. Cuando no tenía lienzos o dinero para comprarlos, usaba uno solo. Algunos artistas, cuando no quieren estar inactivos, echan mano de lo primero que encuentran. Bob pintó por encima algunas obras importantes de su primera etapa. Las *White Paintings* era modulares: tres, cuatro, cinco o siete paneles. John Cage las llamó pistas de aterrizaje para sombras o motas de polvo. Inspiraron su pieza para piano *4'33"*. Cada movimiento comienza cuando el pianista abre la tapa del piano y termina cuando la cierra. Cage pensaba que la música podía ser todos los ruidos –toses, carraspeos, murmullos– que se producen durante ese espacio de tiempo.

Print in Time fue el primero de una serie de tres importantes ejemplos de obra lineal, cuyo tema es el propio proceso



Robert Rauschenberg. *White Painting*.

de creación. El siguiente es *Cy + Roman Steps* (1952). Había bastantes fotos, pero Bob las redujo a cinco: lo suficiente para que se percibiese el movimiento de la persona acercándose a la cámara. El tercero es *Automobile Tire Print* (1953). El conjunto mide siete metros de largo, pero podría prolongarse indefinidamente. *Tire Print* es, naturalmente, un proceso de adición. Ese mismo año realiza *Erased De Kooning Drawing*. Rauschenberg dijo: «Si tengo que borrar un dibujo, que sea uno que me guste de verdad». Y lo más sorprendente es que a De Kooning le agradó la idea. Era un genio. A pesar de lo distintos que eran, De Kooning sabía que Bob admiraba su trabajo. Y entonces dijo: «Bueno, si vamos a llevarlo a cabo, que sea con una pieza realmente buena». Se quedó con tres dibujos y dejó que Bob escogiera uno. Y eran dibujos muy buenos. De Kooning había elegido unos que tenían manchas de lápiz. Dijo: «No te lo quiero poner demasiado fácil».

AD: De modo que hacia 1953 hay elementos expresionistas, minimalistas y conceptuales en la obra de Rauschenberg.

WH: Lo más importante es la forma en que comienzan a aparecer las imágenes y objetos encontrados. La obra de Rauschenberg a partir de mediados de los cincuenta ejerció una gran influencia sobre los jóvenes artistas estadounidenses. Algunas de las primeras pinturas tienen algo de collage. Una obra clave es *Untitled (matte black painting with «Ashville Citizen»)* (1952), que introdujo el papel de periódico como parte de la composición. En las *pinturas rojas* comienzan a aparecer todo tipo de materiales. Hacia 1954 Rauschenberg utiliza imágenes tomadas de los medios de comunicación como elementos de sus pinturas abstractas. Mancha roja, mancha amarilla, árboles. Abedules a la orilla de un lago. Color, gesto, imagen. Más gestos, más imágenes. Su forma primitiva se remonta a 1952, pero no comienza a cuajar hasta 1953-1954.

Sabemos que ya en 1952 Rauschenberg realizaba «dibujos transferidos», agrupando imágenes de periódicos y revistas, y utilizando disolventes para transferirlas a papel de buena calidad. En vez de utilizar una técnica consistente en cortar o arrancar y luego pegar, a la manera de Schwitters, Rauschenberg estaba creando una nueva clase de monotipo. Era un avance extraordinario: un collage con la superficie homogénea. Se trataba de trabajos únicos sobre papel, y por eso los llamó dibujos. Se convirtieron, para él, en un método de investigación.

AD: Usted me había dicho que no eran más que unos cuantos dibujos convencionales en el conjunto de la exposición.

WH: Rauschenberg no está tan vinculado a la gran tradición occidental como Jasper Johns. El dibujo de Johns es florido, hermoso: el tipo de dibujo que Cézanne o Seurat habrían comprendido. Rauschenberg inventó una nueva manera de dibujar. En esta exposición sólo hay unos cuatro o cinco dibujos tradicionales, y en cierto sentido son muy esquemáticos. Tal vez el más hermoso sea el tercer boceto de *Monogram*. Otro es una sencilla reproducción de unos pies. Yo le pregunté: «¿De quién son esos pies?». Él me respondió: «Son míos». Y entonces dije: «¿Cómo los dibujaste?». Y él nuevamente: «Con dificultad; agachándome y moviendo el lápiz. Me orientaba, pero no veía lo que estaba haciendo». Entonces sonrió y dijo: «Fue una experiencia agradable».

AD: ¿Cuándo comenzó a ampliar la escala de los dibujos transferidos?

WH: Las primeras serigrafías llegaron hacia 1961. Su gran descubrimiento fue lograr que aquellas imágenes fuesen al mismo tiempo obras íntimas sobre papel y trabajos monumentales sobre lienzo. *Barge* (1962- 1963) es un cuadro de diez metros de largo que contiene imágenes grandísimas. El difunto Allen Solomon llevó a cabo la primera retrospectiva de la obra de Rauschenberg en el Jewish Museum, en 1963. Bob se las arregló para terminar *Barge* justo a tiempo para que pudiera ser presentada en la exposición.

Recientemente ha podido realizar lo que son, en efecto, acuarelas gigantes, a partir de imágenes encontradas —y también sus propias fotografías, por cierto— con la impresora Iris. Cada vez usa más sus propias fotografías.

AD: ¿Asistió usted a la exposición del Jewish Museum?

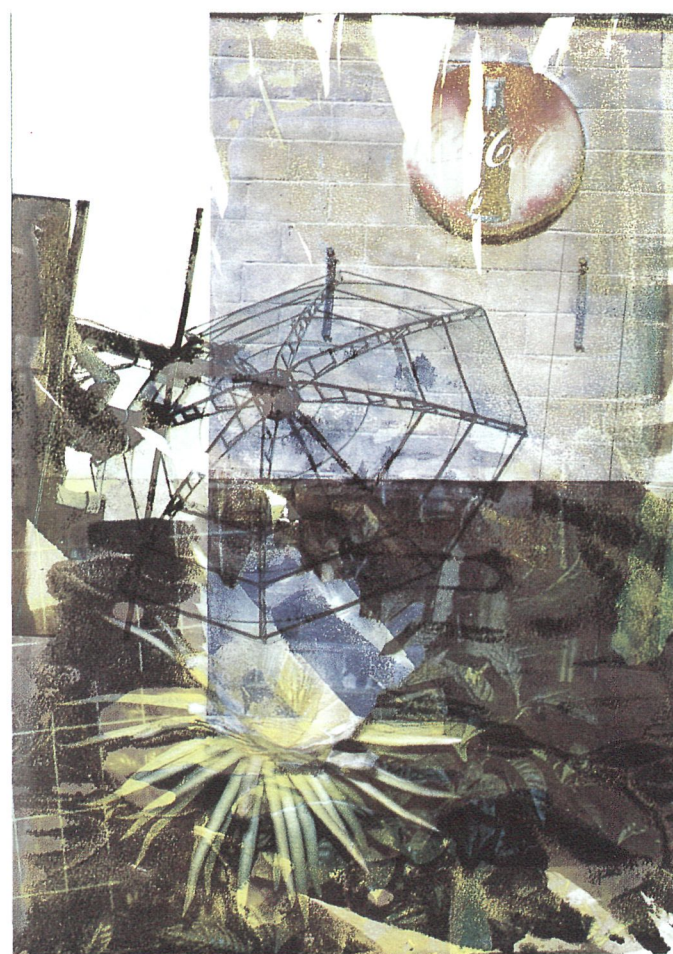
WH: Sí. Vi la exposición de Rauschenberg y, dos años después, la de Johns. Solomon hizo un trabajo espléndido. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta el suyo era el museo de arte contemporáneo más importante de Nueva York. Ni el Whitney Museum ni el Museum of Modern Art reaccionaron a tiempo, digámoslo así, a las nuevas tendencias artísticas. Lo que se exponía allí era increíble. Solomon adoptó una perspectiva internacional. Expuso las obras de Rauschenberg, las de Johns y, por primera vez en Nueva York, las de Yves Klein.

AD: Decía usted que la obra de Rauschenberg ejerció una poderosa influencia en la siguiente generación de artistas estadounidenses.

WH: Rauschenberg ha creado cosas interesantes durante al menos tres generaciones de artistas. En primer lugar para sus

contemporáneos, especialmente para Jasper Johns y Cy Twombly. Rauschenberg llevó a Castelli al estudio de Johns, y Leo le ofreció una exposición a Jasper. Pero antes de a Johns y Rauschenberg tenemos a Rauschenberg y Twombly, y su viaje a Europa y el norte de África en 1952-1953. Su trabajo muestra una considerable influencia mutua.

A partir de ahí, la obra de Rauschenberg se bifurca en dos. Por un lado tenemos el minimalismo lírico de las pinturas modulares de Robert Ryman y Brice Marden. Por otro lado tenemos lo que va a ser, hacia 1962, el *Pop Art*: el mundo de Rosenquist, Warhol y Lichtenstein. Creo que Rosenquist es el más próximo al espíritu poético de Rauschenberg. Warhol podía resultar inexpresivo, y Lichtenstein es a veces demasiado for-



Robert Rauschenberg. *Néctar (Waterworks)*.

mal. Pero Rosenquist y Rauschenberg presentan aspectos narrativos y poéticos: el uso de imágenes visuales disyuntivas como metáfora. Finalmente está lo que yo llamo la «continuación» del *Pop Art*: el arte neoconceptual que aparece a principios de los ochenta. Una frase del *Finnegan's Wake* que le gustaba mucho a John Cage es «aquí llegan todos».

Un pequeño y fascinante episodio contra corriente tiene por protagonistas a los contemporáneos franceses de Rauschenberg. Cuando Yves Klein vino a Estados Unidos uno o dos años antes de su muerte, la persona a la que quería ver era Rauschenberg. Le interesaban también otros aspectos de la obra de Rauschenberg, pero veía en él un aspecto, sobre todo, «trascendental». Klein pintó sus primeros cuadros monocromos durante la misma época en que Rauschenberg realizaba sus *White Paintings*. El propio Rauschenberg describió las *White Paintings* de una manera curiosa: «Un blanco, como en un Dios». Fue el primer estadounidense en adquirir un cuadro de Yves Klein: se intercambiaban sus obras.

AD: La retrospectiva de 1976 se centró sobre todo en los *combines*. Usted ha dicho que una de las revelaciones de aquella exposición dedicada a los años cincuenta fue su descubrimiento de Rauschenberg como pintor.

WH: Es cierto. Fíjese en la pequeña explosión abstracta que se produjo alrededor de *Monogram*. Ese es el signo del pintor. Creo que *Wager* es uno de los cuadros expresionistas abstractos más hermosos. *Wager*, *Canyon* y *Winter Pool*, todos ellos de 1959, forman un conjunto fantástico desde el punto de vista estructural y visual. Son de lo mejorcito de la exposición, y yo



Robert Rauschenberg. *Canyon*.

los prefiero a muchas de esas pinturas postimpresionistas que tanto admiraban nuestros padres y nuestros abuelos.

AD: La exposición de 1976 quitó importancia a las obras «tecnológicas». ¿Fue más fácil contemplarlas en esta ocasión?

WH: De hecho, sí. Su humanidad afloró por fin. En *Soundings* (1968), cuando das palmadas y aparecen todas esas sillas, es como si apareciera una compañía entera de bailarines. Una silla es uno de esos objetos íntima y absolutamente asociados con el cuerpo humano. En *Carnal Clocks* vemos todas esas discretas imágenes sepia de genitales masculinos y femeninos, que sólo se muestran en determinadas ocasiones. La presencia humana está implícita en todas ellas.

AD: ¿Cree que eso es más evidente ahora?

WH: Mucho más que en aquella época. Ahora parecen menos mecánicos. Tinguely y Rauschenberg hicieron buenas migas, por cierto. Se entendían muy bien, hablaban el mismo lenguaje. Las máquinas de Tinguely muestran un lado antropomorfista y un humor ligeramente absurdo. Eran un poco disfuncionales, es decir, se parecían más a seres humanos que a máquinas. Convertimos a la máquina en un paradigma del comportamiento humano, en algo que lo hace todo bien. Pero los seres humanos no son así. Rauschenberg y Tinguely lo comprendieron. Estaban muy compenetrados.

Cuando se inauguró esta exposición en Nueva York, fue la primera vez que se exhibía íntegramente *Quarter Mile Piece*. Mide un poco más de cuatrocientos metros y tiene tres elementos tridimensionales. No cabía en el Guggenheim, así que alquilamos la Ace Gallery. Era la única pieza que Rauschenberg quería instalar personalmente, de modo que se puso a trabajar con un grupo de ayudantes mientras yo preparaba el resto de la exposición. Unos días antes de la inauguración vino a buscarme y me dijo: «Ven conmigo, quiero que le eches un vistazo. Sólo falta una cosa por hacer, y quiero que estés presente». Después de caminar alrededor de la obra, me senté en aquel banco que había hecho él, aquella cosa que parece una parada de autobús sacada de 2001: *Una odisea en el espacio*. Al lado del banco había un bidón de aceite, un rótulo que ponía «Fin de obra» y una carretilla —oxidada y con pegotes de cemento— llena de basura. Había mandado que le trajeran una chumbera. Apareció con la chumbera y otras plantas en la carretilla, se dio la vuelta y dijo, sonriendo: «He terminado». Aquello fue perfecto. Lo último que añadió a la exhibición fue un ser vivo. Sobrevivió a la exposición.