

ARTES PLÁSTICAS

Rauschenberg o la guerra de Nueva York

Por Alain JOUFFROY

Robert Rauschenberg es uno de los pintores norteamericanos que contribuyen más eficazmente a la vitalidad y a la expansión de la Escuela de Nueva York. La razón de ello es simple: después de Jackson Pollock y de Arshile Gorky, cuya muerte violenta ha dado a esta escuela la aureola del prestigio insustituible de la tragedia, los pintores de Nueva York tenían que escoger entre continuar la obra inaugurada de diferentes maneras por Gorky y por Pollock en el camino de la abstracción lírica —que los críticos norteamericanos han bautizado *Action Painting* y luego “expresionismo abstracto”—, o bien rebasar y poner otra vez en tela de juicio esta nueva forma de expresión plástica. Aquellos que, como Motherwell, de Kooning y Kline, habían vivido en el mismo plano que Gorky y Pollock la aventura fascinante de la creación de la Escuela de Nueva York, escogieron la primera solución; defendidos por la revista *Art News* y por su inteligente y dinámico director, Thomas B. Hess, estos fundadores de la pintura de acción y de expresión directa —que tienen en Hartung y en Soulages sus equivalentes europeos— se construyeron una fortaleza que parece todavía inexpugnable a algunos. La *Action Painting* es una conquista norteamericana, y son comerciantes y críticos norteamericanos los que han impuesto su jerarquía y reforzado sus bases. Pero esa consolidación sistemática de valores nuevos, si tuvo por primer resultado hacer que *se cotizara más alto* a los pintores que habían creado estos valores, tuvo la desventaja de frenar o desalentar la búsqueda.

Los jóvenes pintores norteamericanos se encuentran hoy en una situación algo semejante a la que, en Europa, sucedió al apogeo y al triunfo de los primeros cubistas: Picasso, Braque y Juan Gris. Como el cubismo, la *Action Painting* no es una solución eterna. El dadaísmo, el surrealismo, fueron con respecto a los primeros cubistas lo que son hoy, en el sector de la pintura norteamericana, las obras desconcertantes y provocadoras de Robert Rauschenberg, de Jasper Johns, de Claes Oldenburg (y de muchos otros) con respecto a las de los fundadores de la *New York School*. No hay, entre las dos generaciones, ruptura teórica declarada —los artistas norteamericanos no se enfrentan unos a otros según los mismos métodos que los artistas europeos—, sino una ruptura de hecho, que el análisis de las obras y de la orientación actual de las investigaciones permite poner de relieve.

Robert Rauschenberg es sin duda uno de los pintores que más claramente han cumplido esta ruptura. La meta de la *Action Painting* era la expresión directa por el gesto, o automatismo gestual, del que André Masson y Hans Hartung fueron los promotores europeos en 1924. Pero esa meta no podía bastar: Pollock en sus últimas obras, de Kooning en la serie de sus “Mujeres” lo han hecho comprender ellos mismos claramente. Sin duda el

color, el rastro de la brocha sobre la tela, la materia pictórica misma tienen su poder expresivo propio, como los *Fauves* lo habían mostrado. Pero entre ellos, sólo Pollock había sabido amplificar y orquestar las posibilidades de expresión gestual hasta el descubrimiento de una temática nueva: *One*, la gran pintura de Pollock y su obra maestra, hace coincidir completamente unas reglas (el *dripping*) y una visión. Con él se abría de par en par una ventana sobre el cosmos. Violencia y delicadeza extrema se equilibran en un mismo canto, donde el hormigueo de todas las “manchas” establecía una relación no causal nueva entre cada elemento del cuadro. Así, el indeterminismo producía, por primera vez en la historia del arte, una obra que escapaba en gran parte a las leyes antiguas de la pintura, y tendía a establecer otras nuevas.

El “gesto” de Kline y de Motherwell —aparte del talento innegable de estos pintores— se opone con menos claridad y menos autoridad al determinismo tradicional de la pintura. Se inscribe en la perspectiva de una cólera o de una ternura subjetivas, y no en la de una abertura a la totalidad. En es esto, a mi modo de ver, donde la pintura de Kline y la de Motherwell encuentran su límite. Pero es sobre todo en la falta de contenido dramático —de rebeldía, de protesta o de amor— donde reside su debilidad. Sin duda los cuadros blancos y negros de Kline (e incluso algunos de sus cuadros en color, donde curiosamente el blanco y el negro se afirman como no-colores) sobrepasan la frontera misteriosa de la decoración. Alcanzan incluso a veces el grado paroxístico en que la pintura se transforma en grito, pero este grito queda enclaustrado en un mundo sin comunicaciones, como el de un hombre que no parara de arrojarle contra los muros de su cárcel. Pero ¡cuántas repeticiones!, ¡cuánto pisoteo en el mismo lugar! El lenguaje que Kline se constituye no es más que una búsqueda de nuevas onomatopeyas. El grito repetido demasiado a menudo pierde su poder de choque y se convierte en hábito maniático, jadeo, sacudida. En el horizonte asoma la hidra de la monotonía. ¿Cómo librarse de ella?

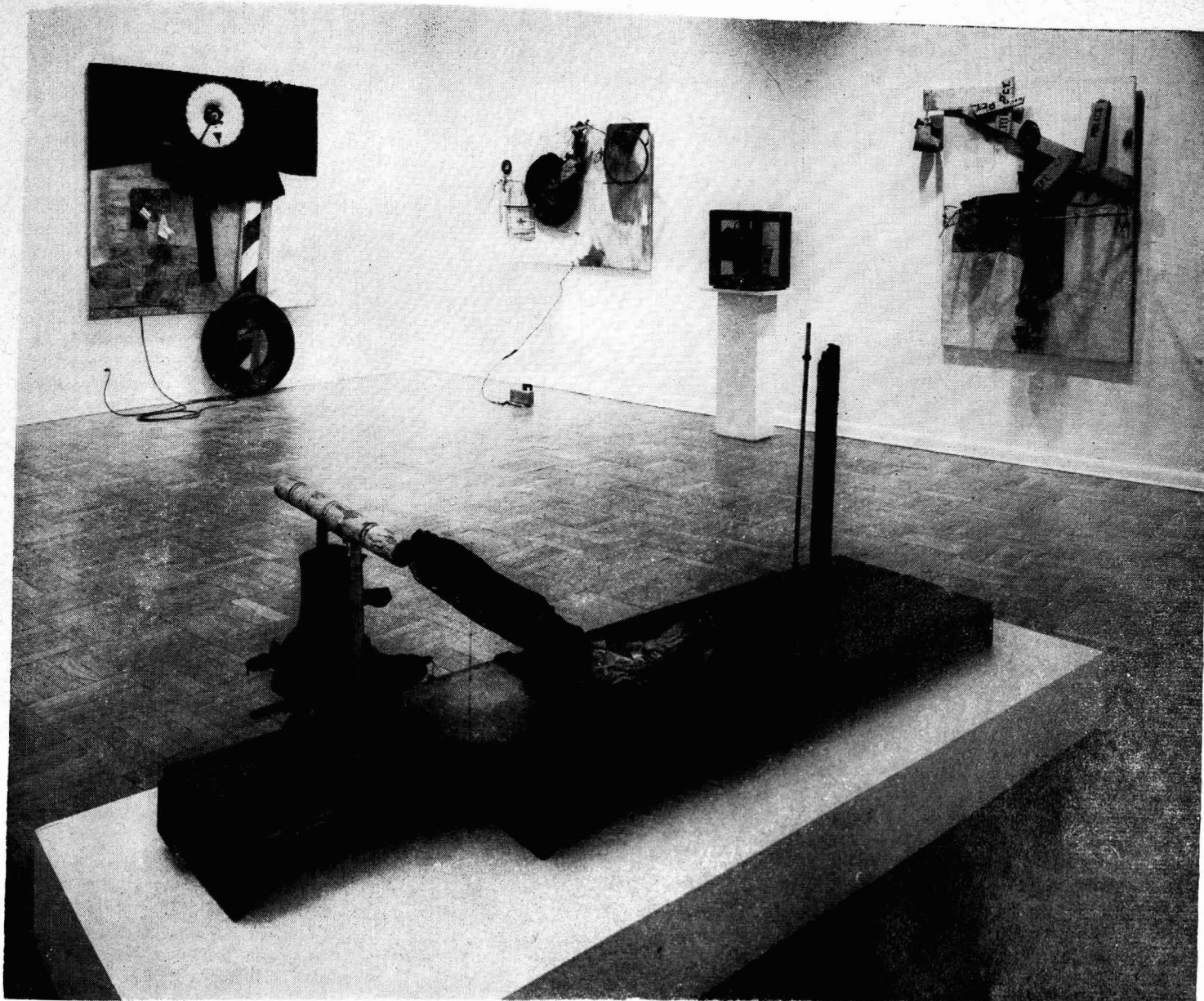
Así, Rauschenberg se enfrenta a los gigantes mudos de la pintura de sus predecesores. Lo que combate implícitamente, con su obra, es precisamente su mutismo (sus gritos son gritos de sordomudos). Es en este plan de batalla neoyorkino donde hay que situarlo en primer lugar. La *Action Painting*, el expresionismo son para él letra muerta, antorchas consumidas. Lo que propone es hacer cambiar de dirección a la pintura. La tentativa es tan ambiciosa como lo fue la de Kurt Schwitters, pero es más espectacular. Schwitters *rebasaba* en un sentido el cubismo —sin dejar de ser fiel a los datos cromáticos y a la construcción cubistas. Rauschenberg rebasa la *Action Painting*, y permanece fiel en apariencia a los datos cromáticos y a la construcción

de la *Action Painting*. Pero lo que está en juego, a nuestros ojos, parece más importante. La situación del pintor en un mundo regido por los comerciantes de pintura y por el gusto de la burguesía esteta y especulativa no es idéntica a la que conoció Schwitters. Los riesgos son más grandes.

No son tan grandes como podrían dearse. Debido a su integración en la sociedad burguesa, los pintores de vanguardia se han hecho solidarios de un mundo demasiado pesado. Pierden con ello mucho de su libertad. Pero los pintores (y esto los pone siempre en desventaja con relación a los poetas) han estado siempre ligados a su clientela, y sus obras llevan demasiado a menudo la huella de los caprichos y de los cambios de humor de esta última para que se pueda confundir exactamente la evolución de la pintura con el movimiento de la Historia. Lo cual no les impide en absoluto usar de astucia con ese monstruo caótico, hosco y aterrador, que es la sensibilidad burguesa. En Nueva York, más que en ningún otro sitio, los pintores me parecen condenados a la astucia, a la tergiversación, al compromiso, o en todo caso a jugar con los del lado del Capital. Pero es apasionante observar este juego, donde la autenticidad del artista (si es resistente) puede no desaparecer.

Para mí, Rauschenberg es ante todo un hombre que ha comprendido la *Action Painting*, y ha sacado de ello la lección más inteligente. En lugar de enfrentarse groseramente, o de volverle la espalda (reunirse con el grupo de los reaccionarios de la figuración, por ejemplo), ha sabido rodearla como a un gigantesco obstáculo, tomarle algunas de sus manías gestuales (la pincelada amplia y chorreante, la materia a veces caliza, a veces reluciente como el “ripolin”, el choque casual de los colores), y hacer surgir de ellas, como un verdadero prestidigitador, obras sorprendentes, que obligan al espectador a un cambio completo de actitud. En esto reside su genio de invención y la extrema habilidad de su empresa. Una inteligencia felina y femenina, unida a un imponente poder de ascensión, han contribuido seguramente a este éxito.

¿En qué consiste la originalidad de Rauschenberg? En Europa, pintores como Burri, Crippa, Tapies, Millares, hacen entrar también elementos “no pictóricos” en la composición de sus cuadros: pero lo hacen siempre en la perspectiva del gusto europeo, en la tradición de Schwitters. Crippa y Millares son quizá los dos únicos pintores que rompen deliberadamente con la tradición de la pintura de caballete: con un espíritu anárquico, hacen estallar la *imagen plana*, o bien tapan la ventana individual por la que al hombre europeo le gusta “asomarse” para contemplar el mundo. Rauschenberg, en cambio no “siente” la existencia de Schwitters detrás de él, ni la de Picabia. No conoce bien más que a Marcel Duchamp, que vive en Nueva York desde 1915, y que me dijo recientemente que Rauschenberg era uno de los escasos pintores de la nueva generación en los que reconocía un poco el espíritu que lo animaba a él mismo entre 1910 y 1913. Lo que equivale a decir que para Rauschenberg, lo que más cuenta es el instante presente, la apertura del



Rauschenberg es ante todo un hombre que ha comprendido la "Action Painting"

presente: el pasado no lo ahoga. Sólo superficialmente pueden relacionarse sus obras con el dadaísmo europeo: le dan la espalda inocentemente.¹ Lo que le atormenta mucho más es la situación presente de la pintura en Nueva York, y los medios de cambiar esta situación. Con Jasper Johns, puede decirse que lo hace a las mil maravillas. Pero no es fácil, y Nueva York esconde numerosos artistas de gran talento.

En lo que Rauschenberg se muestra más original es en el empleo magistral de los objetos. No los transforma nunca, sino que se limita a fijar sobre el lienzo los que tiene a mano, o los que recoge durante sus paseos en los inmensos y prodigiosos solares de Nueva York, desiertos melancólicos donde vienen a encallar en un mismo abandono los productos del lujo y de la miseria. Lejos de querer constituir un lenguaje precioso y poético con estos objetos, Rauschenberg les conserva siempre su carácter bruto, errante y anónimo. Ni bonitos ni feos; siguen siendo lo que son, como atacados de inanición por el tiempo. Es su estado de derelicción pura lo que les presta el mayor poder de sugestión.

¹ En una entrevista concedida al periódico *Arts* a propósito de su exposición parisina, Rauschenberg decía con justeza: "El dadaísmo quería excluir. Yo prefiero incluir."

Abandonados a *si mismos*, pierden en efecto su carácter funcional y se transforman en testigos absurdos de nuestro tiempo.

Marcel Duchamp se había atrevido el primero a exponer una rueda de bicicleta o un urinario como "obras de arte": se contentaba con firmarlas. Lo que le fascinaba era el carácter no estético de estos objetos, el hecho de que la mirada sólo se posaba distraídamente sobre ellos. Desde entonces, estos objetos y sus semejantes *han llegado a ser*, por el rodeo del humorismo, miembros de la gran familia de la estética moderna. Pero no hay ninguna probabilidad de que objetos como el urinario, el portabotellas o las ruedas de bicicleta puedan pretender alguna vez rivalizar realmente con las obras de arte. Se sitúan fuera de su círculo, y sólo por un rebote en la obra plástica de los pintores o de los escultores que los utilizan, se integran a un mismo *continuum* de expresión individual. Con Rauschenberg, el objeto adquiere un poder de expresión plástica autónomo, que se integra totalmente con el de la pintura propiamente dicha. Así la obra de Schwitters encuentra en la de Rauschenberg un desarrollo *inesperado*, sobre otras bases, según otros *métodos* y para otros fines. La pintura pura, que fue durante mucho

tiempo el ideal de los pintores modernos, ideal contra el que los dadaístas y los surrealistas construyeron lo esencial de su obra, es anonadada por Rauschenberg como lo fue por Schwitters, pero anonadada de una manera que me parece radical, definitiva: como si los objetos y su mundo, una vez reintroducidos en el contexto del arte, descargasen un golpe mortal sobre el idealismo impotente que preside a la elaboración de toda obra sin contenido.

Porque sin duda se trata de eso. La pintura pura ha muerto, y con ella toda una concepción del arte. La realidad aterradora del mundo es la más fuerte. Dominando esa realidad y plegándola a los caprichos soberanos de la expresión personal es como se puede aspirar a alguna eficacia. Reduciendo el mundo a una conjuración individual es como puede esperarse dominar lo que el mundo ha hecho del arte. Rauschenberg trastorna la situación de la pintura en Nueva York porque a partir de él es la "realidad" entera la que vuelve a abrirse al arte. Pero es de prever que se producirá una fuerte reacción; la guerra continúa. Es de temer que sea larga. La generación de Rauschenberg se agotará quizá en ella.