

# Robert Rauschenberg: atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

RAUSCHENBERG AROA, GUZTIA ZATIKA ..... 3

# RAUSCHENBERG AROA, GUZTIA ZATIKA

CHARLES F. STUCKEY

*Kasu gehienetan, interesatzen zaidana da aitortzea gizakia gai dela aldi berean maila desberdin askotan funtzionatzeko... baina maila intelektualean, ehunka urtetan zehar, kontzentrazio etengabearen ideia jo izan da gure inteligentzia erabiltzeko izan daitekeen jarrerarik serioen... Une jakin bati, edozein uneri, ahalik eta probetxurik handiena atera badiogu, horretan ahalegin bizienez jardun dugulako izango da, nik uste, ez kontzentrazioarik absolutuenarekin aritu garelako<sup>1</sup>.*

*Erantzun niona gogoan dudan galderetako bat honakoa izan zen: “Zein duzu beldur nagusia?”, eta zera erantzun nion: “Mundurik gabe gera nintekeela”<sup>2</sup>. — Rauschenberg*

Atzera begirako honek gure aroko artistarik nabarmenenaren ia-ia mende Erdiko sorkuntza-produkzioa hartzen du. Oro har, artistak eta izan dituzten publikoak, 1950az geroztik gutxi gorabehera, Rauschenberg Aro dei genezakeenean bizi izan dira. Hurrengo milurtekoko kulturarentz begiratzen dugunean, haren sorbaldak hartzen ditugu behaketa-puntu. Rauschenbergen jarduera miragarriek oinarritzko ikuspegia erakutsi edo eman diote gerraosteko ikusizko artearen estilo berri ia orori (salbuespenak zinema eta bideoa dira. Medio horiek, ikusizko gaitasunei dagokienez, boteretsuak badira ere, sekuentzia eran ematen dute informazioa, irudiak geraraziz argi eta garbi Rauschenbergentzat behar beste ausazkoa ez den ordena batean).

Beste puntu garrantzitsu bat, aipatua bezain garrantzitsua, zera da, Rauschenbergekin, aktibista gisa, bere garaiko kontzientzia politikoa pertsonifikatzen duela arteen barnean. Hitzak erabili hutsetik harago jo eta ekintzen bidez hitz egitea aukeratzean, bultzada handia eman dio ikusizko artea alde guztietan aska eta heda dadin, edozein formatan eta autore guztien kasuan. Konparazio batera, goganbehartu zenez ez ote zen pobretzea gertatuko artea eta zientzia isolaturik garatuz gero, 1966an Rauschenbergekin eginkizun nabarmena bereganatu zuen artista eta teknikarien arteko interakzioa lantzerantz bideratutako E.A.T. (Experiments in Art and Technology / Arte eta Teknologiako Esperimentuak) fundazioan. Change, Inc.-ek, hau da, Rauschenbergekin, artista printzipioduna izaki, beharrezko ziren artistentzako larrialdiko funtsak banatzen laguntzearen 1970ean sortu zuen erakundeak tipifikatzen ditu hark besteen egoera hobetzeko egin zituen ahaleginak. Rauschenbergekin erakutsi zuen artistek zer egin dezaketean eta zer izan daitezkeen arte-mundu instituzionaleko murrizpenetatik kanpo jarduteko libre direnean, eta erakuste horren puntu gorena ROCI proiektua izan zen (Rauschenberg Overseas Culture Interchange / Rauschenberg Ozeanoz harandiko Kultur Trukea), noski, berak 1984tik 1991 arte sustatua. Programa autofinantzatu horrek hamaika herrialdetako artista eta publikoekiko solasera eta lankidetzara eraman zituen Rauschenberg eta beronen artea, eta lagundu zion, gainera, era guztietako artisten, ikusleen eta

oro har munduaren arteko interakzioa lortzeko zuen grina utopikoa eta ekumenikoa gauzaten (1950 baino lehen ere baziren arren artisten arteko kolaborazioak, interakzio horren bidez artea ordura arte inoiz ikustekeko era batean hobetzea lortuko zuen Rauschenberg Aroak).

Rauschenbergek lankidetzarako duen gaitasun itzelak eta dituen ideien eragin orokortuak fruitua eman dute eta, aldi berean, haren erreperitorioari darizkio, hau da, haren arteak jasotzen duen irudi eta teknika aniztasunaren irismen zabalari. Rauschenbergen arteak badu mundu guztiak ikus dezakeen eta mundu guztiak egin dezakeen zerbit. Gure munduko bizitza-esperientzia du gai, alajaina, bere abio, geldialdi eta eten guztiekin, bere alderdi elkarrekin erlazionatu guztiekin. Banakako obretarako erreferentzia esparru posibleak asko dira, ezinbestean, baita gainetik ikusirik soilak diren obretarako ere. Baina Rauschenbergen behaketak zeharo konplexuak izan daitezkeen arren, haren artelaneak, baita xehetasunez gainezka daudenek ere, sinplifikatzen edo laburtzen saiatzen den artista batek egin dituelako inpresioa eragiten dute normalean, historia luze bat mozten saiatzen den batek eginak direlako. Ikusi, esaterako, nola erabiltzen duen “murriztu” aditza 1964an ur baso baten irudiari buruz egin iruzkin honetan: “Murrizten duzu halako zabalera, halako garaiera izatera, iraultzeko aukerara, lurruntzera eta berriro bete behar izatera, ingurua islatzera, horri gehiturik ur baso baten inplikazio psikologiko guztiak”<sup>3</sup>. Wolfgang Amadeus Mozart-ek bezala, Rauschenbergek artea egiten du eta publikoak eskain dezakeen arreta guztia erakartzen du. Berak “erabateko autobistaratze” gisa, erran nahi baita “norberak bere burua erabat bistaratze” gisa aipatu duen horretarako gonbidapena egiten du bere arteaz”<sup>4</sup>.

Zentzurik zorrotzenez, literalenez, Rauschenbergen obretako autobistaratze hori ikuslea zuzenean artera eramatea izan da, bai irudi gisako bai irudi sorkuntzako partaide gisako interakzio eta kolaborazioaren bidez. Rauschenbergen *Pintura zuriak* (*White Paintings*, 1951) ikusten dituzten ikusleek bere *ni* behatzailearen kontzientzia hartzen dute, *ni* hori bere gorputzek itxura batean zuri diren mihiseetan egin itzal ilun gisa suma baitezakete. *Erromesa* (*Pilgrim*, 1960) lanarekin, Rauschenbergek aulki bat eskaintzen du, ikusle autobistaratzailea eseri dadin, eta *Merkatu beltza* (*Black Market*, 1961) lanarekin, berriz, alderdi batzuk gehitzera eta beste batzuk kentzera gonbidatzen du ikuslea. Rauschenbergek 1960ko hamarkadan egin obrarik teknologikoki asmo handieneko gehienetan, ikusleek eginkizun bat dute, ikusten edo autobistaratzen dutena determinatzen baitute. Adibidez, *Birakaria* (*Revolvers*, 1967) horietako bateko kotsolan etengailuak manipulaturik, ikusleek birarazi egin dezakete hitzak eta irudiak inprimatuak dauzkaten metakrilatozko bost diskoetako edozein, obraren konposizioan esku hartuz horrenbestez. Ikusleak *Solstizioa* (*Solstice*, 1968) lanera hurbiltzen direnean, lurrean sartuak dauden etengailuak aktibatzen dituzte, eta horrela metakrilatozko ate gidaridun batzuk irekitzen eta ixten. Ikusleek, bere burua obrarekiko interakzio fisikoan esperimintatzen dutenean, orduantxe esperimintatzen dute obra, ez bestela. Zaratak egiten dituztenean, *Soinuak* (*Soundings*, 1968) obraren behatzaileek obraren alderdi batzuk argitzen ikusten dituzte, egiten dituzten zarata horiei eman erantzun gisa<sup>5</sup>.

Duela gutxiagoko adibide batzuek erakusten digute, halaber, Rauschenbergek nola diseinatzen dituen obrak, ikusleek obra horiek gauza pertsonaltzat hartu behar izateko moduan jarduten baitu. 1970eko hamarkadan bere obrei eransten dizkien azalera islatzaileak, *Opalo topaketa* (*Hedapenak*) [*Opal Reunion* (*Spread*), 1976] lanaren kasuan legez, konposizioen aldameneko alderdiak islatzen dituzte, ikusleen irudiekin batera. 1980ko hamarkadako obrek, esate baterako *Islatzaileak* (*Shiner*, 1986–87), *Hiri-*

*bourbona* (*Urban Bourbon*, 1988–95) eta *Borealis* (1989–92) sailek, autobistaratze-ispilu gisa diharduten metal txartatuzko azalerak dauzkate<sup>6</sup>.

Interakzioan den ikuslearentzat, sarritan ezinezkoa da pintura, marrazki, agertoki-diseinu, eskultura, argazki, grabatu, collage, koreografia, diplomazia edo dena delako gisa katalogatzea Rauschenbergen jarduerak. Ia-guztietatik —pintura, collage, eskulturatik— zerbait daukatela, 1950eko hamarkadan Rauschenbergekin egin obra asmo handikoek termino berri bat behar zuten: *Konbinatuak*. 1960ko hamarkadaren hasieran egin zituen pintura serigrafiatuei mihisea euskarritzat erabiltzeagatik esaten zaie, batez ere, pintura. Izan ere, obra horiek paperean beharrean mihise gainean, grabatueterako ohiko euskarrian alegia, egin inpresio bakartzat har litezke. Gainera, irudi serigrafiatuak fotografikoak dira neurri batean, eta horrek kontu bat jartzen du mahai gainean, obra horiek nolabait argazkiaren historiaren parte ere izan ote daitezkeen. Era berean, oraindik eztabaidagai dira obra berriagoetan, esaterako *Islatzaileak* deituetan, gainjartzen diren kategoriak. Baina *Islatzaileak* eta 1980ko hamarkadaren amaieran metalezko euskarritz eginiko beste obra batzuk eskultura kategorian ere sar litezke. Hibridazio hori Rauschenbergen artearen eta Rauschenberg Aroaren bereizgarria da, horretan zehar asko eta asko izan baitira neurri batean *holako* diren, neurri batean *halako* diren obrak, 1950eko hamarkadaren amaieran Jasper Johns-ek egin zituen metal landuzko “pinturekin” hasi eta 1980ko hamarkadaren amaiera aldean Bruce Nauman-ek egin zituen eskultura/bideo-arteko pieza konbinazioetaraino iritsiz.

Rauschenbergekin bai sortzaile indibidual gisa bai kolaboratzaile gisa egin ibilbidearen irismenak ez du parekorik, nik dakidala. Baina Rauschenbergen obra guztietan, aniztasun horren guztiaren azpian, formatu multzo mugatu bat dago, musikako bariazioen modu berean neurri handi batean, egiturazko jardungai edo motiboak izaten baitituzte oinarri, hala nola panel anitzeko pintura, errezel zintzilikatua, bat egindako bi zatiko pintura-eskultura, obra entxufatua, gurpil gaineko obra, irudi gainjarrien *imbroglio*a, etab. Rauschenbergen arteari erantsitako material eta irudi sorta deskribatzeko modurik onena entziklopediko deitzea da. Materialak irudi dira, eta alderantziz; izugarri atsegin ditu elkartrukeak, esaterako hitz-jokoak, figura erretorikoak eta beste asoziazio libre batzuk. Baina Rauschenbergekin material edo irudi bat aukeratu duenean, elementu mota hori berori erabiltzen du, behin eta berriro, obra batean zein bestean, hamarkadetan zehar, era zeharo argigarri batean bere burua errepikatzen duen usadio beti-berdineko animalia baten antzera. Irudi eta material auresangarri bihurtu denaz egiten duen erabilerak, esaterako pantaila zuri batez, egunkari orri, aulki, kartoizko kaxa, erloju-biribil, bizikleta edo ehun-zati batez egiten duenak, ez du batere zerikusirik irudimen faltarekin. Aitzitik, badirudi Rauschenbergekin ohiko material eta irudien alde egiten duela, horiek bultzatzen dituela, erronka jotzen diotelako publikoa, emaitza desberdinez, berdin edo hobeez, harritu dezan, hain justu irudimenez dagoeneko agortuak zeuzkala ematen zuen materialetatik abiatuta<sup>7</sup>.

Itxura batean bere artelanei berei egiten dielarik erreferentzia, material eta irudi errepikatuak interpretaziorako gonbidapena dira. Alabaina, Rauschenbergen ikusizko lengoia aberatsaren koherentziaz harago, egiten duen obrak ez du esangura berariazkorik. Obren alderdien arteko ikusizko, hitzezko eta gai aldetiko erlazioek era guztietako iruzkinak sorraraz ditzakete baina, artistak berak esan moduan, “lehenik, ez zait egiten dudanaren arrazoiak azaltzea gustatzen, zeren eta uste baitut horrek esperientzia paregabeetarako aukera galarazten duela eta desagerrarazten edo zailtzen pertsona bakoitzaren erreakzio independentea. Adibidez, 1949an esan nuen ezen norbaitek badakienean gauza

batek zer esan nahi duen, hil egiten direla fisikotasuna, errealtatea eta ikuslearen erantzukizuna... Ulertzea itsutasun forma bat da. Arte ona, nik uste, sekula ezin da ulertua izan”<sup>8</sup>. Eta hori gogoan, Rauschenbergek irudi eta material jakin batzuekiko erakusten duen atxikimenduak etxearen ezaugarri, etxearen marka bihurtzen ditu nolabait irudi eta material horiek: haren pneumatikoa Charlie Chaplin-en makilaren antzekoa da. Baina Rauschenbergek ikusizko esperientziari dion maitasuna itoetzina, geldigaitza izaki, bereizgarri inbentario izugarria dauka.

Horiek guztiak han-hemenka ageri dira hark egin banakako obrarik harrigarrien eta garrantzitsuena izan litekeenean, berak egin ibilbidearen gaineko atzera begirako orokor suerte bat den *Miliaren 1/4 edo 2 estadio-lana* (*The 1/4 Mile or 2 Furlong Piece*, 1981) obran. Ezohiko zertzeladetan izan ezean erakusteko handiegia denez eta biltegiatzeko eta mantentzeko ere nahikoa arazo eragiten duenez, artelan izugarri hori urtetan zehar garatzen joan da, artistaren erritmoan eta zeharo haren gogobetetasunerako, arte-galerietan zertzen duen jardueratik kanpo. Ez da, baina, handitzeko sortutako Rauschenbergen lehen obra<sup>9</sup>. Rauschenberg eta Susan Weil-en *Emakumezko figura* (ca. 1950) zianotipo handia, New Yorkeko Museum of Modern Art-en 1951ko *Abstraction in Photography* erakusketan sartua, *Zianotipoa: horma-apaindurarako fotograma* gisa aipatzen zuten katalogoan, aditzera emanez gauzatzeko zegoen multzo-ideiaren zati indibidual bat zela. Eta Rauschenbergen *Pintura beltzei* dagokienez (1951–53), hark berak zioen ezen kontzeptua zela “beti gehitu ahal izango” ziela zati gehiago<sup>10</sup>.

Eskala erraldoiko arte ez publikoaren egungo loraldian, hainbeste happening, ingurune eta alderdi antzeko instalazio direla, eman lezake ezen *Miliaren 1/4 edo 2 estadio-lana* ezarpen luzeegia dela, ikusle batek artea esperimintatzeko duen denbora mugatuari erreparatuta. Alabaina, Rauschenbergek modulu unitatez egindako obran (189 dira gaur arte) ez da jo “etxe amaigabe” eskala suerte batera<sup>11</sup>, ez ideia zabalak hartzeko, ez sinbolikoki apaintzeko, are gutxiago ezer nabarmentzeko. Beste era batean esatearren, *Miliaren 1/4 edo 2 estadio-lana* eskalaz soilik da monumentalak. Duen neurria dauzkan zati ugari ezinbesteko batura da, ez besterik, zati horietako bakoitza besteekin baitago erlazionatua ahal diren modu posible guztietan. Zatiek definitzen dute Rauschenbergen artea, ez multzoak.

*Miliaren 1/4 edo 2 estadio-lana* erakusketa moduko bat da berez, eta argazki-irudien konbinazio asko edukitzeak gogora dakarkigu, bereziki, inoiz izan den museo-erakusketarik ospetsuenetako bat: *The Family of Man*. Edward Steich-en argazkilari txalokatuak antolatua (esan behar, osterantzean, hura izan zela Rauschenbergen obran bilduma egiten eta obrak erakusten lehen museo-profesionala), nazioarteko argazkigintza garaikidearen estudio hori 1955eko urtarrilean inauguratu zuten Arte Modernoaren Museoan<sup>12</sup>. Egia esateko, paralelismo zoragarriak daude *The Family of Man* erakusketako collage estiloko instalazioaren eta Rauschenbergek 1950eko hamarkadaren erdialdean egin obrako konposizioen artean; lehenaren kasuan, izan ere, bazirudien ezen neurri desberdin askotan egindako irudien erreproduzioak flotatzen ari zirela, zenbait mailatan, aretoko espazioen barnean, eta bigarrenek, berriz, oparo jasotzen dituzte informazio-iturrietatik eta publizitatetik ebakitako erreproduzioak. UNESCOk lagunduko zion itzaropenez garaturik, Steichenen planak —giza komunikazio unibertsala sustatzearren erakusketa mundu osoan zehar eramatea baitzen— aurea hartu zion ROCIri, hots, Nazio Batuetan iragarritako Rauschenbergen nazioarteko arte proiektu utopikoari berari. II. Mundu Gerraren ondotik Nazio Batuen sorrera funtsezko gertaera izan zen 1950eko hamarkadako artearen munduan. II. Mundu Gerraren aurretik eta gerran zehar gehien txalotutako artistei, esaterako Fernand Leger-i, Joan Miró-ri eta Pablo Picasso-ri zein Alexander Calder-i, Henry

Moore-ri eta Isamu Noguchi-ri besteak beste, berehala hasi zitzaizkien deitzen, kultura eta bakea loturik, Nazio Batuen egoitza berri zenbaitetarako artelan monumentalak sor zituzten. Diego Rivera-ren Genevako Nazio Batuen konplexurako proiektu propioa gauzatzeko geratu bazen ere, 1950eko hamarkadan gertatutako arte monumentalaren nazioarte mailako berpizte horretan mexikar handiaren ahalegin oso publizitatuaren eta eztabaidatuaren emaitza ikus dezakegu; izan ere hura 1920ko hamarkadaren hasieran zen ahalegin horietan hasia, hain zuzen ere arte publikoaren gainean zertutako zapalkuntza politikoari aurre egitearren tokiko historia eta bizitza komunitarioa irudikatuta. Rauschenbergen haurtzaroko Amerikan, Riveraren ahaleginek paralelismoa zuten jendearentzat eta jendearen gainean sortutako horma-arte erregionalistan. Bere ibilbide luzean zehar —1950eko hamarkadako *Konbinatuekin* hasirik, horiek Walker Evans-ek Depresio garaian egin barnealdean argazkietan dokumentatutako en antzeko altzariz osatuak baitzeuden, zenbait nazioren neke eta usadioei eskaini omenaldi gisa egin eta tokiko materialak baliaturik landutako 1980ko hamarkadako *ROCI*ko bere obretaraino iritsiz—, Rauschenbergekin estilo erregionalista horri eutsi dio<sup>13</sup>. Baina nortasun profesionala 1949 inguruan hasi zen garatzen New Yorken, II. Mundu Gerraren ondoko pintore zeharo antierregionalisten artean, oro har espresionista abstraktu deitu haien artean alegia. Erregionalismoaren aurka bazeuden ere, Willem de Kooning-ek, Barnett Newman-ek, Jackson Pollock-ek eta Clyfford Still-ek horma-eskalaren alde egin zuten bere pintura abstraktuetan, 1940ko hamarkadaren amaiera aldean hasi eta 1950eko hamarkadan zehar.

Erregionalistek ez zuten collagearen behar handirik, argi eta garbi antolatutako narratiba epikoekin baitzeuden konprometituak, ezta espresionista abstraktuekin ere, hauek indibidualtasun heroikoekin zuten eta konpromiso hori. Baina, txatarra pieza loturarik gabe eta askotarikoez egiten duen biltze lanarekin, collagea du Rauschenbergekin ikusizko lengoia nagusi. Eta irauli egin du teknika hori, agerian jarritz neurri naturala duela eskala, zeren eta material ez artistikoez, baita artean eginkizun berriak hartzen dituztenean ere, mundu errealean duten identitate berari eusten baitiote, eskala literalean. Rauschenbergekin 1959an azaldu zuenean berak artearen eta bizitzaren arteko espazioan egiten zuela lan, collage terminoetan ari zen hitz egiten<sup>14</sup>. 1962an litografia eta serigrafian lan egiten hasi zenean, aurkitu zuen material errealean ordez argazki-irudi inprimatuak erabil zitzakeela, eta horrela collagearen printzipioak aska zitzakeela ebakitzearen eta itsastearen lokarrietatik (*Deserria* lanean kasu). Rauschenbergekin berak esan bezala, 1924an, hau da, bera jaio aurretiko urtean egindako Picassoren obra bat ikusi zuenean iruzur egin ziotela sentitu zuen, collagearen eboluzioaren hain beranduko unean iristeagatik<sup>15</sup>.

Historia aldetik horrenbesteko kaltea jasanda ere, baina, Rauschenbergekin etengabe birsortzen eta berrituztuzten du collage-konzeptua. Lehenbiziko collageekin, *Scatole Personali* (ca. 1952) lanak bezalaxe, surrealismoaren bidea jorratzen dute, aldi berean irudi anitz iradokitze kalkulaturako alborakuntza edo justaposizioak dauzkatala zenbait alderditan. Baina 1951n, bere *Pintura zurietan* eta lehenbiziko *Pintura beltzetan*, Rauschenberg hasia zen jada collagearen ikonografia konbentzionaletik urruntzen orokorrean, prozesuan zehar berrasmaturik hura. Bere buruari buelta emanez, Rauschenbergekin berehala eman zuten segida obra “zuri” horiei, denak balio zuen arte irregularreko eta xelebrenko hamarkada bateko produkzioaz, erran nahi baita *Konbinatuez*, itxura batean edozein gauza har dezaketen collageak baitira, berdin pneumatiko zaharrak izan berdin animalia disekatuak izan. Rauschenbergen lorpenik handientzat hartzen badira ere eskuarki, *Konbinatuak* ariketa huts bihurtzen dira<sup>16</sup> 1960ko hamarkadan egin zituzten pieza teknologiko zailenetako konplexutasunekin alderatzen

direnean, horien artean direla argazki-irudi elkarri lotuez egin zituen collage materiagabetuak, maisu grabatzaileekiko elkarlanean eginak, eta collage interaktiboak, are elektrikoak ere, ingeniari zenbaiten ekarpenez gauzatuak. Aberats eta oparo antolatutako kolaborazioak izaki halaber, Rauschenbergen obra berriek, *Japoniar buzingintza* (*Japanese Clayworks*, 1982–85) lanarekin hasi eta *Anagramak* (*Anagrams*, 1995–97) eta *Arkadiako erretiroak* (*Arcadian Retreat*, 1996) lanetaraino iritsiz, mundu osoko teknikak eta materialak nahasten dituzte. Egokia dateke 1980ko eta 1990eko hamarkadetako obra horiei, *Islatzaileak* saileko azalera islatzailez osatuei bezalaxe, hipercollage, omnicollage edo ultracollage deitzea.

Neurri zentzuzkoari esker, Rauschenberg Aroaren aurretiko collagean jostailuak, zatiak eta eskala txikiko piezak ziren material gogokoenak, esate baterako Kurt Schwitters-en eta Joseph Cornell-en obretan bezalaxe. Rauschenbergengandik hurbileneko lankideen artean Ray Johnson zegoen; honek eskala eramangarriko collagearen maisu izaten segitu zuen bere arte-ibilbide osoan zehar. Konbentzioen aurrean errebelde agertuz, 1950eko hamarkadaren erdialderako Rauschenbergek ulertu zuen ezen collagea, arte-forma gisa, aukeratutako materialen neurriara egoki zitekeela. Izan ere, garai hartan zenbait eskultore garrantzitsu, David Smith eta Richard Stankiewicz esaterako, neurri handiko material ez artistikoak erabiltzen ari ziren jada. Baina egiten zituzten obretan material horiek forma abstraktu edo figuratibo gisa berrituratzen zituzten, eskultura-mukulu berrien barnean. Aitzitik, material horiek oso-osorik eusten diote bere identitateari Rauschenbergen obran, Ashley Bickerton, Tony Cragg, Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Daniel Spoerri eta Haim Steinbach artisten praktiketan askoz eragin handiagoa izan zuen erabilera bati jarraikiz. Marcel Duchamp-ekiko eta Man Ray-ekiko beharrezko begirunez —horiexek izan baitziren readymade arterako material ez artistikoek zuten potentziala ikusten lehenak—, Rauschenbergek aro bat definitu du, aldatu gabeko materialak hartzen dituzten konposizio konplexuko obren bidez.

Rauschenbergen elkartruckerako jeinutasuna konstante bat izan da collageaz egin dituen adierazpen guztietan zehar. Har dezagun, konparazioa, haren collage obra goiztiar eta tradizional samarretako bat, *Jainkoaren Ama* (*Mother of God*, ca. 1950) izenekoa, eta “lur”-kontzeptuarekiko zenbait inplikazio dauzkala ikusiko dugu<sup>17</sup>. *Jainkoaren Ama* laneko azalera papereztatzen duten hiri iparramerikarretako mapa eta planoek bizitza errealeko identitateari eusten badiote ere, hondo lauaren eginkizuna betetzen dute. Rauschenbergen geroko artean gaurkotasuneko gertakariak duten papera aztertzen badugu —gizarte-gaietako orrialdeko albisteak *Lorian* (1956); Apolo 11.ari buruzko aipamenak *Harrizko Ilargia* sailean (*Stoned Moon Series*, 1969–70); eta albiste zaparrada *Gaurkoak* (*Currents*, 1970) lanean—, mapa horietako batzuk estaltzen dituen pintura zurizko zona zirkularrak “lur”-kontzeptuaren beste esangura egoki bat iradokitzen du, zero lur helburuarena zehazki. Harry S. Truman presidenteak 1949ko irailean iragarri zuen sobietarrak gai zirela jada arma atomikoak egiteko. Imitaziotzat harturik, mapetako kale-lerro luze eta meheek gogora dakarzkigute Pollock 1940ko hamarkadaren amaiera aldean Espresionismo Abstraktuaren barnean lantzen hasitako pintura emozionalki lehergarrietako pintura-trazu korapilatsuak. Egiaz, miniaturak izan arren, Rauschenbergen *Jainkoaren Ama* laneko kale-planoak hiri espazioen irudikapenak dira, eta espazio horiek Pollocken bost metro eta erdi luzeko mihise guztietan dauden marra kaotikoz pintatutako irudizko erresumak bezain handiak dira.

Rauschenbergen obretan asko eta asko dira espresionismo abstraktuko pinturarekiko zuen errespetu itzela erakusten duten xehetasunak<sup>18</sup>. Alabaina, pieza bidez egiten duen arteak desadostasun bat



adierazten du, funtsean, espresionismo abstraktuaren funtsezko osotasunaren bilatze horrekiko. Adibidez, panel anitzetan egiten dituen *Pintura zuri* eta *pintura beltz antiheroikoak* parodia errespetuzkoak direla dirudi, zehazki 1950 eta 1951n Betty Parsons Gallery-n ikusgai egon ziren Newmanen kolore-eremuzko abstrakzio handien [horietako batzuk *Pekamena (Onement)* titulua zuten— parodia. Rauschenbergen obretan bi sekziok bat egiten dutenean sortzen diren lerroek Newmanen pintura eztabaidatuetao kremailera-elementu deituak imitatzen dituzte. Garrantzitsuagoa da, baina, Rauschenbergen pieza anitzeko pinturak zentzuzko konponbide modular izatea horma-eskalako mihise espresionista abstraktuek zeuzkaten biltegitratze- eta garraio-arazo logistikoetarako. Bere pinturak Betty Parsons Gallery-n, bosgarren pisuan, egon ziren arte itxaron behar izan zuen Pollockek haiek zabaldu ahal izateko, eta Newmanek igogailu-zuloa erabili behar izan zuen lokal hartara *Vir Heroicus Sublimis* (1950) igotzeko. Rauschenbergekin moduluz lan egiteko hartu zuen erabakiak ondorio izugarriak izan zituen berehala. Collagerako unitate gisa erabiltzen hasi zen, horrela pinturaren euskarrirako ezin konta ahala konfigurazio berri sortzearen. Eta panel bereizien bategitea hain izan da egokitua, eskultura-formatuetan gainera batzuetan, esaterako Johnsen, James Rosenquist-en eta Andy Warhol-en kasuan, ezen dagoeneko Rauschenberg Aroko funtsezko manierismoen artean kokatua baitago egun.

Moduluetatik aparte, *Pintura zuriek* ikuslea hartzen dute oinarri irudi sortzaile gisa, itzal laguntzaile, hara eta hona dabilen collage-osagai gisa, substantzia oroz gabetu eta euskarrian itsatsi beharreko osagai gisa. Rauschenbergekin Susan Weil-ekiko elkarlanean egin berriak zituen *zianotipoak* bezala, *Pintura zurietan* aldi baterako jasotako itzal irudiak kamerarik gabe egindako argazkiak (literalki esanda “argimarrak”) dira. Biek erakusten dute Rauschenbergekin neurri naturaleko argazkiaren esparru mugatuarekiko sentitzen zuen interes etengabea, bere gorputzaren erradiografiak izan baititezkeen, esaterako *Propultsatzailea* (*Booster*, 1967) lanean jaso zituenak, edo aulkien neurri naturaleko irudiak, esaterako *Soinuak* (*Soundings*) obran eta, berriro, *Islatzaileak* saileko obretan ikusten ditugunak. 1940ko hamarkadan Black Mountain College-n (Ashevilletik hurbil, Ipar Carolina) argazkigintzako ikasle gisa egin zuen garaian izan zuen Rauschenbergekin “Estatu Batuak zeharkatu eta zoko guztiak zehatz-mehatz neurri naturalean argazkiz jasotzeko” ideia<sup>19</sup>. Artistaren denbora mugatuarekiko lehian diren beste ideia asko bezala, herrialdea oso-osorik eta neurri naturalean argazkiz jasotzeko ideia erabat gauzatzeko dago oraindik. Alabaina, Rauschenbergekin bere hiri-argazkiez 1981–82an egin *In+Out City Limits* erakusketak eta 30 metro luzeko *Udako pabilioi txinatarrak* (*Chinese Summer hall*, 1982–83) horma-argazkia 1940ko hamarkadaren amaieran zeuzkan helburuei daude lotuak, nahiz ez izan neurri naturala erabiltzearen alderdiari dagokionez. Eta Rauschenbergekin argazkilari gisa segitzen badu ere, argazki-irudiekiko duen interesaren atzean maizago dago teknika anitzeko, baliabide anitzeko bere obra hibridoetan collagerako material gisa izan dezaketen erabilera. Irudietatik bildutako irudiak izaki, Rauschenbergen obrak argazkiz beteak daude, izan baitaitezke bai egunkari edo aldizkarietatik ebaki eta itsatsiak, bai inprimatze-teknikak erabiliz marrazki eta pinturetara eramana<sup>20</sup>.

Rauschenbergen *Pintura beltzak*, itzalez baino materialez eginak, “zurizkoak” ere badira, negatibotzat hartuz gero. Hauen kasuan, artistak mihise gaineko collage bat egin zuen material ez artistikoak erabiliz (batik bat egunkariko orriak ziren). Ironiaz, Rauschenbergekin pintura beltzez estali zituen material horiek, ezkutatu eta, horrela, collagearen collage itxura saboteatu. Pentsako paper gisa ere identifika badaitezke ere oraindik, obra horietako paper zimurtuekin pintura ezkatatuak, zati askatuekin eta enpateekin sortzen duten ehundura imitatzen dute halaber. Egiten duen marka bakoitzarekin hibridaturik,

harrezkero Rauschenbergek pinturaz zipriztindu, zirriboratu, blaitu eta proiektatu ditu bere collage-material guztiak, baina sekula ez da horiek erabat estaltzera iritsi. Hori beharrez, orain bere collage-elementu guztiak ikusgarri geratzen direla ziurtatzen du, eta horretarako bakar-bakarrik material eta irudi erdi-gardenez pintatzen, itsasten edo inprimatzen du haien gainean. Collagea eta pintura fusionatzeko kontzeptua, aldiz, bikain garatu zuen Johnsek, 1950eko hamarkadaren erdialdean egunkari-paperaren gainean enkaustika erabili baitzuen obra batzuetan<sup>21</sup>, collageko material desberdinen, esaterako pertsiana edo liburu baten gainean pintatuz beste batzuetan. Eta 1960ko hamarkadarako, Christo hasia zen objektuak biltzen, estaltzen, zeuzkaten neurriak zirenak zirela, collage estaliaren kontzeptua bera zabalagotuz horrenbestez.

Rauschenbergek dio berak bere materialekiko “kolaborazioan” diharduela, eta aurkitu zituen bezala uzten dituela erabat, bere obran eginkizun bat bete dezaten. Pentsatzekoa da Rauschenbergen kolaborazio jarrera hori, materialei dagokienez, Alberto Burri-ren collage pintura iraultzaileen aurreko erantzuna dela; honek Rauschenbergekin “partekatzen zuen” jatorri texastarra (1943an Afrika iparraldean indar aliatuei errenditu ondoren, Burri gerrako preso sartu zuten Hereford-en, Texasen, II. Mundu Gerrak iraun zuen bitartean). Burri gogoratu zuen ezen Erroman, 1952ko urtearen amaiera aldean, gazte estatubatuarrak birritan egin ziola bisita estudioan<sup>22</sup>. Rauschenbergek, bere aldetik, fetitxe-eskulturar egiten hasia zen, gogoan zuen Burri oso gaixorik zegoela entzun zuela, eta horrexek eraman zuen “obra sendagarri” batera jotzera eta horretan murgiltzera<sup>23</sup>. Egun horretara arte, osasuna babesteko arteari harkor zitzaizkion ikusleei zuzendutako opari sendagarritzat uler zitezkeen Rauschenbergen obra gehienak, denak ez esatearren. Burri ehun higatu eta apalki adabatuez, esaterako arpillerazko zakuez, egiten zuen erabilerak, ez baitzien inolako aldaketarik egiten eta aldi berean material eta irudi izan baitzitezkeen, askatasuna eman zion, 1952 inguruan, Rauschenbergi, objektu mota oro berreskuratu, berrirabili eta arte bihurtzeko. Izan ere, Rauschenbergen *Markagailu irekia* (*Open Score*) obraren une gorena (antzezpen obra bat da, 1966an New Yorken *9 Evenings: Theater and Engineering* deituan aurkeztua, hain zuzen ere Arte Modernoaren Museoa Lucio Fontana-ren eta Burriren erakusketa bat antolatu zuen urte berean) Rauschenbergek berak antzoki osoan zehar garraiatzen zuen arpillerazko poltsa baten barrutik Simone (Whitman) Forti-k kantatzen zuen kantu italiar bat zen.

Aldatzekeko material ez artistikoak dira Rauschenbergen *Oinarrizko eskulturak* (*Elemental Sculptures*, ca. 1953) deituetako collage-elementuak; Burriren artearekiko berehalako erreakzioa direla dirudi. Rauschenbergek erakusten dituen manera sinple baina zuhurrekiko beharrezko begirunez betiere, material horiek, lurtean jartzean, eskulturazko bihurtzen dira, batez ere arte-galeria baten testuinguruan gertatzen den desplazamenduaren indarrez. Artea ez dirudien artea egitea —horrenbestez oraindik ere bizitza duen artea egitea— dada hutsa da, Duchampen readymadeetatik sortua. Horietako bat, *Amarrua* (1917) izenekoa, lurtean josia dagoela bere bizitza errealeko eginkizuna distortsionatua duen esekileku bat baita, zuzenean lurtean jartzeko den lehenbiziko arte adibidea dukegu. Rauschenbergek berrasmatu egin zuen ideia hori bere *Oinarrizko eskulturetan*, arte-galeria bateko zoruan jarriz galeriatik kanpo lurtean egongo lirakeen harri batzuk. Emaitzak —altzari inprobisatu moduko bat, Rauschenberg bera ikusten dugula, argazki-erreturatu batean, bere obretako baten gainean eseria—, garrantzi aipagarria izan du Rauschenberg Aroan<sup>24</sup>. 1950eko hamarkadaren amaieraz geroztik gutxi gorabehera, Rauschenberg lurteko eskulturara itzuli zenean esaterako *Monograma* (*Monogram*, 1955–59) eta *Apolorentzako oparia* (*Gift for Apollo*, 1959) obretan, lurteko artea arte garaikidearen leku

komun bihurtu da. Eta artearen uste ona galdu balute bezala, Rauschenbergen hurrengo eskultoretako asko, *Orakulua* (*Oracle*, 1962–65) lanarekin hasi eta ostikatuak eta oinpean hartuak izan direla dirudien *Gluts* (1986–89, 1991–95) lanetaraino iritsiz, povera arteko hondakin flotagarriak bezala lurrean jartzeko sortuak izan ziren, nahiz leku hori, lehenago, bizitza errealaren partetzat jotzen zen, ez artearen partetzat.

Diseinuz eta irudiz ehundutako oihalak izango dira, seguruenik, eta argazkien ondotik, Rauschenbergen collage-material gogokoena<sup>25</sup>. Izan ere, jantziak eta altzariak materialtzat erabiltze etengabe horren bidez, egiten duen arteak gorputzaren kultura gogorazten digu beti. Oihalez kargatutako arte horrek zenbait kidetasun ditu arte italiarrarekin, ez soilik Burriren artearekin, baizik eta baita Gentile da Fabriano-ren edo Simone Martini-ren mende batzuk lehenagoko nazioarteko estiloko pintura jantziz apainduegiekin ere. Prerrafaelistek eta nabiek, XIX. mendean zehar, pintura apainduegi hori berrebaluatzeari ekin ziotenetik, pintura modernoak abstrakzio hutseraino eboluzionatu du, neurri handi batean oihalaren motiboaren ondorioz. XX. mendeko artisten artean, agian Henri Matisse izango da garrantzitsua Rauschenbergen obretarako<sup>26</sup>; izan ere, hark kontrastea egiten zuten oihalen diseinuak elkarren ondoan jarriz antolatzen zituen espazio piktorikoa eta animo-egoera. Baina kontrastea egiten duten oihalak ez ohi dira motibo Rauschenbergekin 1970eko hamarkadaren hasieran abiatutako beste oihal-pieza berritzaile eta harrigarrietako batzuetan, hots, dirudienez Italiara egin beste bisita baten ondutikoa. Pieza horiek, barne harturik *Eskultura veneziarrak* (*Venetian sculptures*, 1972–73), *Antzigarra* (*Hoarfrosts*, 1974–76), eta *Belaontziak* (*Jammers*, 1975–76), badirudi errenazimenduko eta barrokoko pintura figuratiboekin daudela espiritu lotuak, haietan arropen tolesek, oihal-jauzi suerte bat eratzen zutela, oso garrantzi handia zuten eta. Rauschenbergekin ia-ia era eksklusiboan oihaletatik abiatutako obrak egiten dituen maiztasunak konpentsatu egiten du, itxura, obra horietako irudi figuratibo falta bestenez ere ezohikoa, obra horietan bere burua bistaratzen duten ikusleak salbuespena direla.

Rauschenbergekin bere ikusizko obretan egiten duen erabilerak jantzi eta agertoki diseinatzaile gisa izan zituen lorpenekin batera eboluzionatu zuen. Seguruenik Salvador Dalí, David Hockney, Frederick Kiesler, Noguchi eta Picasso bera baino ere aktiboagoa izango zen esparru horretan. Frank O'Hara poeta eta antzerkigilea berehala jabetu zen agertokitik kanporako sortutako Rauschenbergen obraren antzerki-dinamikaz, honek 1954ko urtearen amaiera aldean ikuslearekiko interaktiboak ziren bere lehenbiziko *Konbinatuak* ikusgai jarriz egin zuen erakusketa baterako idatzi zuen aipamen batean: “Bitartekoak eskaintzen ditu, hain zuzen beraz gain zu zeu ere pinturaren ‘barnean’ egon ahal izan zaitez. Ateak zabaldu egiten dira irudi argiakoak erakusteko, edo gorpil erraldoi bat biraka has daiteke, eragina nahierara aldatzeko... Talentu handia dago jokoan, eta bere aukerak sortzen ditu agertoki batek egiten duen bezalaxe”<sup>27</sup>. Alderantziz, ikusleentzako eserleku bat nekez izango da lekurik egokiena irau duen haren lehenbiziko agertoki-dekoratua, Merce Cunningham-en *Minutiae* (1954) lanerako zati anitzeko egitura *konbinatua*, mirestekoa (1954) (Cunninghamek aukeratutako dantzaren tituluak garai hartan bere konpainiak zeuzkan antzezpenerako espazio txikiak zein espazio horiek eskatzen zituzten dantza-mugimendu txikiak aipatzen ditu)<sup>28</sup>. Dekoratuari erantsitako collage-elementuen artean asko eta asko txikiegiak dira xehetasun handiz ikusteko, hurbiletik ez bada behintzat, esaterako *Errege txikia* komiki-bandako panel bat, erregea eskultura modernoko erakusketa batera doan bat. Antzeztokitik kanpo, baina, eskultura modernoko erakusketa baten testuinguruan, horrelako xehetasun bat pizgarria da ikuslearekiko gehiago hurbil dadin, hurbiltze horretan obraren gaineko multzo-

ikuspegia galduko badu ere. Rauschenbergek, bere materialekiko kolaboratzaile gisa jardunez, entitate berezietako interesari eusten dio, eta collage-obra baten multzo gisako esperientzia ere eteten du, xehetasun erakargarri pila handi baten bidez. Horrela, zapuztu egiten ditu ikuspegi zentratu bakar batekin ohituak daudenak. Baina funtsezkoa zera da, konturatzea egiten duen arteak, bere collage-alboratze dinamikoko ugarien bidez alde batetik bestera eta zatietatik osotasunera jotzen duelarik, nola animatzen dituen ikusleak obra begiesten ari diren bitartean lekuz aldatzera. Gelditze, norabidez aldatze eta dantza batean bezala —*honi begiratu, horri begiratu* jarduera— mugitze horrek, behar-beharrezkoa baita Rauschenbergen arteari zor zaiona aitortzeko, arte-ikusle peripatetiko mota berri bat garatu du mendearen azken erdialdean zehar. Rauschenbergi dagokionez, egiten duen arteak, kasurik onenean, baldin utzi beharko luke ikuslea edo, behintzat, zalantzatan zer norabide hartu<sup>29</sup>. Ikusle gisa, unero mesfidati begiratzen diet Rauschenbergen obretan sartutako mapa, seinale eta gezi guztiei.

Gure zentzumenean sarritan leloak garelako itxura ematen digutela baliaturik, efektuetan aditua den Rauschenbergek ordenarik eza simulatzen du, bere arteak arterik gabea eman dezan eta, horrela, ikuslea desorientatzen. Eta *Konbinatuetan* bereziki, desordenaren presentzia funtsezkoa du bere arterako. Azaleko maila batean, ironia dirudi ikusleak ezen Rauschenberg, hain arretatsua eta ordenatua bera, obsesionatua dagoela oldarkorra eta aurrez pentsatu gabea ematen duen artea egitearekin. Espresionismo abstraktuan dauzkan aholkulariek bezala, Rauschenbergek bere konposizioetan saihestu egin nahi du interesgune gisa jardun dezakeen eta beste xehetasun batzuetarako ordena iradoki dezakeen oro<sup>30</sup>. Egiaz, konposizioa “lardaskatzeko” modua (gauzak dagokien tokian atzera jartzeko nozioa aintzat hartzen ez duen haur baten antzera baitihardu) du bere obretako alderdirik modaz pasatuen eta sentimentalena, osterantzean obra horiek, ikusiz, espresionismo abstraktuaren zeharo desberdinak badira ere. Ordena ausazko hori aurreko artearen hondar bat, berezitasun bat da; alabaina, espresionismo abstraktuaren parte handi baten itxura ordenagabeaz bestela, batzuetan itxura batean erlaziorik ez duten osagaiak Rauschenberg Aroaren berezko ezaugarrietako bat dira. Rauschenbergen “tokiko begirada”, “bertako begirada” deitu izan zaionaren erregistroa dira; haren artearen desordenak hiri-bizitzaren egitura mugimendu handikoa eta alderdi anitzekoa biltzen du<sup>31</sup>. Rauschenbergen collage kaotiko bateko xehetasun berezi batek beste batera eraman dezakeela konturatzean, ikuslea bera da argudioa ematen duena, ez artista<sup>32</sup>. *Danteren Inferno* (*Dante's Inferno*, 1958–60) lanerako ilustrazioak egin bazituen ere, Rauschenberg bere ikusleentzat ez da, inolaz ere, Virgilio Danterentzat izan zen gidari laguntzailea.

Bai antzerkirako lanetan bai arte-galeriarakoetan, nahiago du bera konprometitua dagoen lekuaren inguruan aurkitutako material ez artistikoak erabiltzea, horrela ezkutatzearren material horiek arte bihurtzen direla<sup>33</sup>. Har ditzagun haren *Kartoiak* (*Cardboard*, 1971–72); esan genezake ezen, egin zituen collage guztien artean, arterik gabeenak ematen dutela. Benetako kutxa gaizki tratatuz eta baztertuz osatuak, Rauschenbergek berreskuratu baitzituen arterako hornigai izan zitezten, *Kartoiak* bakarkako interpretazio aukera bat ematen diote artistaren muntaketa-material gogokoenetako bati (Rauschenbergentzat kartoi uzurtuzko kutxa Burrirentzat arpillerazko zakua izan zena izan da)<sup>34</sup>. *Kartoiakin*, badirudi Rauschenbergek arte minimalistako eta pop arteko “kutxa” askoren, hots, Donald Judd, Warhol edo kubismoa arte modernoaren oinarri kontzeptualtzat tratatzen duelako itxura egiten duen ororen “kutxen” parodia egiten duela: komikoki begi-bistakoa izan arren, “kuboa berdin kutxa” izan zen 1960ko hamarkadako artearen parte handi baten abiapuntua. Are gehiago, gaur egun ere, nahiz duela hogeita bost urte inguruko artelanak diren, *Kartoiak*, testuinguru jakinetan ikusten direnean,

estudio, galeria edo museo bat izan baitaiteke, nahastu egiten dituzte ikusle batzuk. Artearen eta bizitzaren arteko trukagarritasuna are nahasiagotuz, Rauschenbergek bere *Kartoizko txoriak* egin zituen hurrengo urtean; kartoi serigrafiatuzko eta litografiatuzko obrak dira, *Kartoiak* itxura berdina dute, eta benetako kutzak erabiliz eginda daude. Maisu inprimatzaile batzuen laguntzarekin zehazkiro eginak izaki, *Kartoizko txoriak* Rauschenbergek kartoi zatizko collageak baliaturik egin zituen eskultura berezien beren neurri naturaleko bertzioak dira, argazkiz hobetuak, askotan kartoi zatien gainean inprimatuak. Imitazioen bere ideia subertsiboa agortzeko ezgai, *Tampan egindako zeramika-piezak* (*Tampa Clay Pieces*, 1972–73) lanarekin Rauschenbergek kartoizko kutzako motibo bera erreproduzitu zuen 1973an, beste material bat erabiliz oraingoan, zeramika ez funtzionala.

Ordezkatze- eta transferentzia-arte gisa, argazkiaren eta inprimatzearen antzeko zerbait da Rauschenbergentzat collagea. Haren artea 1960ko eta 1970eko hamarkadetan hasi zen heldutasunera iristen, lehen aldiz lortu zuenean estilo horiek guztiak obretan, esaterako *Kartoiak*, *Kartoizko txoriak* eta *Tampan egindako zeramika-piezak* obretan, nahastea. Irudi/material/teknika bat beste baten gainean jarritz, Rauschenbergek paregabeko jarduera-aberastasunez hornitutako ikusizko lengoia bat garatu du. Argazkigintzako esposizio askotarikoaren antzeko zerbait eginez Rauschenbergek bere collageetan material gardenak erabiltzen dituenen —geruzak eratzten baititu, bata bestean gainean jarritz, 1960ko hamarkadan jada aurkitua zuen bideari jarraikiz—, agerian geratzen da dualtasunez existitu daitezkeen egoerak dituela gogoko, egoera bataren edo bestearen bakoitzasun baztertzalea baino gehiago. 1962an, collage-material horien argazki-irudi “materiagabetuak” batera inprimatuz, transferituz eta gainjarritz, Rauschenbergek lortua zuen jada garai hartan errubrika zuen ausazko desordena are konplexuagoa izan zedin. Batzuetan, paperezko edo mihisezko euskarria beharrean metakrilato gardena erabiliz bizitza errealaz jabetzen zelarik bere obretarako hondotzat —are gehiago, *Itzalak* lanean (*Shades*, 1964) metakrilatozko panel horietako sei eskaintzen zituen, fotografikoki inprimatuak, eta ikusleak horietako bost nahas zitzakeen, nahi zuen ordenari jarraituz—, Rauschenbergek esponenzialki areagotu zuen bere artearen edukia, arte horren ikusizko aniztasun potentziala.

Baldintza jakin batzuetan metakrilatoak ikuslearen eta erakusketa-espazioaren isla arin bat eskaintzen du, jakina, eta horrek areagotu egiten du obra horietako irudi-nahastea. Eta Rauschenberg bera 1951 inguruan dagoeneko hasia bazen ere ispiluak erabiltzen, are *Charlene* lanean (1954) gorputz osoko ispilu bat sartzera iritsi zela, 1960 inguruan azetatoa material artistiko erabilgarritzat sartzeak artista asko animatu zituen bat-batean islak baliaturik obrak egitera<sup>35</sup>. Adibidez, 1962 inguruan Michelangelo Pistoletto ispilu-azalaren gainean argazki-irudiak itsasten hasi zen, horrela bere artearen barnean jasotzearen bere obratik kanpo ikusleek habitatzen zuten hurbileneko espazioaren irudi bizia. Ispilu-materialaren erabilera sinple baina potentzialki sakon horrek baditu aurrekariak artearen historian, esaterako Constantin Brancusi-ren eskultura abstraktuak, zeinak, dauzkaten azalera zeharo leunduei esker, ikusiz integratuak geratzen baitira kokatzen diren tokia dena dela. 1964an Pistoletto ezagutu eta haren obretako bat erosi izanak lagunduko zion, agian, Rauschenbergi, material islatzaileekiko bere gustua berraztertzen, are zabaltzen ere, ezen material horiek gai ikusten zituen berak egiten zituen konposizio gero eta konplexuagoetako bitartekorik gabeko egituran zerbait ezkutatzeko, gainjartzeko eta autobistaratzeko. Isla horiek kamerarik gabe egindako neurri naturaleko argazki-irudizat deskriba litezke. Izan ere, islak mugitzen direnez, Rauschenbergen obrak zinemaren eta bideoaren ingurura daramatzate, berak ia-ia erabat saihestu duen zerbaiteara alegia.

Rauschenbergek bere pinturarako euskarri islatzaileak erabiltzeak, 1970eko hamarkadaren hasieran abiatu zen horretan, orain arteko obrarik agian garrantzitsuenak izan ditu emaitza. Har dezagun, esaterako, *Lilipa (Islatzailea)* [*Daffodil (Shiner)* 1986] obra. Aluminio leunduzko azalerak kokatuak dagoen galeria islatzen du koloretan, era guztietako ondorio piktorikoak eraginez horrela. Aire libreko kokaguneren batean dagoen industria-hodi baten zuri-beltzeko argazki-irudi inprimatuak habitatzen du inguruak ispilu gainean egiten duen isla, goian dagoen palmondoen argazki koloreztatuak ez bezala ordea, nahiz irudi biek grafikoki diharduten, hain zuzen begirada espazioko beste edozein tokitara eta, gero, koreografia bihurrikari batean, beste leku batera bidera dadin. Aldi berean, ikusleak bere gorputzaren isla egonkoraren kontzientzia hartzen du. Neurri naturaleko aulki hori baten argazki-irudiak [niretzat Vincent van Goghen *Van Goghen aulkia* (1888) pinturako aulki horiaren mamu-irudi bat da], ordea, ez darama beste espazio hori pinturara; aitzitik, obraren ispilu-irudi espazioa onartzen du, gela propiotzat, espazio “erreal” hau gorputz gabeko formatzat habitatzen duen bitartean. Aulkiaren irudiak erronka jotzen diola, ikuslearen isla hondotzat ageri da orduan, irudi inprimatuaren “atzean” (komatxoak erabili behar dira obra hauetako espazio-erlazioak definitzeko, zeren eta irudien eta irudi islatuen gainjartze- eta alboratze-efektuek zimurtu egiten baitituzte espazioak, hots, irudi materiagabetuetan beretan irudikatzen edo iradokitzen diren espazioak). *Lilipa* laneko metal zimurtuzko xafla, azalera islatzaile akasgabearekiko kontrastetzat erabilia agian, esekiduran ageri da, azpian daukan automobil-pieza bezalaxe, pinturaren munduko grabitatea ikuslearen munduko grabitatearekiko perpendikularra balitz bezala. Rauschenbergentzat, “hondo” piktorikoa eta “egoteko lurra” beti dira trukagarriak irudimenean<sup>36</sup>.

*Lilipa* obraren kasuan bezala, erreferentzia espazialerako esparru anitz antolatze horiek izugarri obra ederrak ematen dituzte. Horietako zati eta irudi desberdinak, artistak munduko leku guztietatik hartu baititu nozio geografiko-espazialak beste piktoriko batzuen gainean jartzearen bezala, elkarrekiko lehian ari dira. Baina, ehorik, egitura piktoriko bat sortzen dute, musikan *imbroglia* terminoak definitzen duenaren antzera: elkarrekin erlazorik ez duten bi melodia lerro edo gehiago, aldi berean joak edo kantatuak. *Imbroglia* piktoriko horien bidez, dena aldi berean toki guztietan dagoela —barnean harturik behatze-ekintzan islaturik bere burua bistaratzen duten ikusleak—, Rauschenbergek bere ikusleei erronka jotzen segitzen du, ikusmena azken muturretaraino erabil dezaten.

[Itzultzailea: Luis M<sup>a</sup> Larrañaga]

## Oharrak

Erakusketa honetako proiektuarekin zuzenean lotutako nire lankideez gain, ondoren aipatzen ditudan pertsonak ere eskertu nahi ditut, emandako laguntzagatik: William Anastasi, Frances Beatty, Mel Bochner, David Bourdon, Dove Bradshaw, Merce Cunningham, Ruth Kaufmann, Annalee Newman, Gerald Nordland, Lotus Stack eta Sidney Tillim.

1. Aipatua in Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances* (New York: The Dial Press, 1968), 93.–94. or. [itzuli]

2. Galdera hau 1986an planteatu zen prentsaurreko batean, Japonian. Robert Rauschenberg eta Donald Saff, "A Conversation about Art and ROCI", in *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*, erak. kat. (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1991), 179. or. [\[itzuli\]](#)
3. Aipatua in Roni Feinstein, *Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962–64*, erak. kat. (New York: Whitney Museum of American Art, Little-ekiko –Brown, Boston– asoziazioan, 1990), 25. or., David Sylvester, Rauschenbergetik elkarriketa, BBC, 1964ko abuztua, audio-zinta in Chelsea School of Art Library, Londres. [\[itzuli\]](#)
4. "Neure psikosi pertsonala da zuk bakar-bakarrik hondoari esker ikusi ahal izatea aurrean daukazuna. Inguratzen zaituen guztia onarturik soilik lor dezakezu zeure burua erabat bistaratzea. Eta aldi berean, zeure burua bistaratze hori inguratzen zaituenaren isla da. Albers-ek arrazoia zuen horretan. Horregatik dut hain gustuko Cezanne. Matissek esan zuen lerro artean irakurri behar zela. Konparazio batera, hark lerro bat belarrian eteten eta, berriro, esaterako, lepoan abiatzen zuenean, benetan ikuslearen adimena ari zen lantzen, ikusleak berak bete zezan alegia hutsunea". Aipatua in Barbara Rose, *Rauschenberg* (New York: Vintage Books, 1987), 72.–73. or. [\[itzuli\]](#)
5. Ikusi Billy Kluver Julie Martinekin, "Rauschenbergekin lanean". [\[itzuli\]](#)
6. Armin Zweite, "Shiners", in *Robert Rauschenberg*, erak. kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (Kolonía: Du Mont Buchverlag, 1994), 102.–06. or. [\[itzuli\]](#)
7. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, 84. or. [\[itzuli\]](#)
8. Rauschenberg eta Saff, 177. or. [\[itzuli\]](#)
9. 1954 inguruan, Rauschenberg - - - tituluko obra bat sortu zuen (lau marratxo; *Atzera begirako auto-gauzatura* ere deitu izan zaio), *The 1/4 Mile or 2 Furlong Piece* lanaren antzekoa, eskalaz askoz txikiagoa bazen ere. Pieza hori, aurretiko bere artelanen errepikapen gisa sortutako unitatez osatua zen, Rauschenbergek berak desmuntatu zuen, noski, 1950eko hamarkadaren amaiera aldean. Ikusi Walter Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, erak. kat. (Houston: The Menil Collection and Houston Fine Arts Press, 1991), 168.–69. or. [\[itzuli\]](#)
10. Aipatua in Rose, 46., 62. or. [\[itzuli\]](#)
11. "Etxe amaigabea" Frederick Kiesler-ek erabilitako terminoa da. Horren arte-aurkezpen, erakusleho-diseinu, agertokietako apaingura eta eskultoretarako ikuspegi iraultzaileak oso garrantzitsuak izan dira Rauschenbergentzat. Ikusi Robert Rauschenberg, "Books: Inside the Endless House, 'An Invitation to Be Lovable'", *Vogue* (New York) 149, 5. zk. (1967ko martxoak 1), 111. or. Rauschenbergen laudorio ez hitzezkoa, 1965ean Kieslerren hiletan aurkeztua, honetan deskribatzen da: Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* (Garden City, New York: Doubleday, 1980), 253. or. [\[itzuli\]](#)
12. Erakusketa historiko honi buruzko azalpen baterako, ikusi John Szarkowski, "The Family of Man", in *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad*, *Studies in Modern Art*, 4. zk. (New York: Museum of Modern Art, 1994), 12.–37. or. Erakusketa honen instalazio eragin handikoak asko zor zien 1920ko hamarkadan Kiesler eta beste batzuk garatzen hasitako ideiei. [\[itzuli\]](#)
13. Balitekeen arren Andy Warholek inoiz ikusi ez izana Rauschenbergek bere arte-ibilaldiaren hasieran, 1940ko hamarkadaren amaiera eta 1950ekoaren hasiera aldean, egin zituen Evans estiloko argazkiak (horietako batzuk 1969an argitaratu ziren lehen aldiz), argi eta garbi dago Warholek ulertu zuela Evansen argazkiek zein neurritan sortzen zuten Rauschenbergen 1950eko hamarkadako collage eta pintura *Konbinatueterako* esparrua. Ikusi Nan Rosenthal, "Let Us Now Praise Famous Men: Warhol as Art Director", in Gary Garrels, ed., *The Work of Andy Warhol*, *Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, 3. zk. (Seattle: Bay Press, 1989), 34–51. or. Warholek Rauschenberg erabili zuen pertsonaia ospetsuen erretratuen bere

- lehen sailetako baterako gai — horietako batek *Let Us Now Praise Famous Men* (1963; 126. irud.) du titulu—, depresioaren garaiko nekazari maizterrei buruz Walker Evansen argazkiekin eta James Ageer-en testuarekin 1941ean egin argitalpen dokumentalaren ondotik; liburu hori 1960an berrargitaratu zuten. [itzuli]
14. Dorothy C. Miller, zuz., *Sixteen Americans* (New York: Museum of Modern Art, 1959), 58. or.: “Pintatzeak artearekin adinako erlazioa du bizitzarekin. Horretatik ezer ezin da egin (bi horien arteko espazioan jarduten ahalegintzen naiz)”. [itzuli]
  15. Rose, 57. or. [itzuli]
  16. *Konbinatuek* (*Combines*) artista nabarmenen zenbait belaunalditan eragin dute jada, noski, Joseph Beuys-ekin, Jasper Johnsekin eta Warholekin hasi eta Rebecca Horn-era, Bruce Naumanera eta Sigmar Polke-ra helduz. Adibidez, Beuysek bere collage/oihal eta metalezko mihizadura estiloa 1960ko hamarkadan garatu zuen, itxura batean Rauschenbergen zenbait obrari, esaterako 1959an Alemanian erakusten hasi ziren *Ohea* (1955) edo *Forja* (1959) lanei eman erantzun gisa. Rauschenbergekin bezala, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan Beuysek artista eta aktore paperak identifikatzen zituen sarri. Beuysen performanceetako osagarriek, erbi eta koiote hilek esaterako, Rauschenbergen *Konbinatuetako* ahuntz eta txori disekatuak gogorazten badituzte ere, zaila da Rauschenbergi buruzko aipamenik aurkitzea artista alemaniarrari buruzko literatura izugarri zabalean. [itzuli]
  17. Lurra, hitzaren zentzu guztietan, nonahikoa da Rauschenbergen artean. Seguruena studioko lurrean edo zoruan pinturak egiteko Pollocken zaletasun ezagun-ezagunaren hedapena izaki, zutik jarritako objektu horizontalekiko Rauschenbergekin erakutsi zaletasunak oso itzal handia eragin du. Ikusi Leo Steinberg, “Other Criteria”, in Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), 84.–91. or. Steinbergekin Rauschenbergen horma-obretan ezaugarritzat jotzen zuen “plataforma” plano horizontal desplazatuaz gain, honen artean maiz ageri dira lurrearekin, zoruarekin lotutako irudiak, dantzaren espiritua daramatenak, esaterako oinak, oinetakoak, aztarnak, pneumatikoak, hautsa, belarra, etab. [itzuli]
  18. Rauschenberg eta Saff, 179. or. Pintzelkadazko testuratzat ulertuak, *Pintura beltzetako* gehiegizko pintura duten collage-osagaiak lehian dira Clyfford Stillen 1952ko pintura handi eta zeharo beltzetan den beltzaren gaineko pintzel beltzaren erabilerekin. Rauschenbergekin espresionismo abstraktuari eman erantzun esplizituena *De Kooning ezabatuaren marrazkia* (1953) da, noski, mugimenduko artista nagusietako batek egindako irudi grafiko tinkoa paper orri nabarmen birjina bihurtuz egiten duen eraldaketa adeigabea. John Cage-ri jada emana zion bere obretako bat ere “ezabatu” zuen Rauschenbergekin, beltzez margotuz gainean, De Kooningen estiloagoko zerbait bihurtzeko prozesuan. Ikusi Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight Editions, 1991), 176., 181. or. [itzuli]
  19. Rose, 75. or. [itzuli]
  20. Erabiltzen zituen irudien egile ziren argazkilariek demanda jarriko ote zioten zalantzak bultzatu zuen Rauschenberg bere argazkiak erabiltzera. [itzuli]
  21. Nolabait esateko, Johnsek egunkariak ebaki eta argizari likido koloreztatu batean murgiltzen zituen zatiak. Materiala hoztu eta lehortu egiten zen artistak mihiseko azaleretan aplikatu ondoren. Ikusi Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994), 110.–8. or. [itzuli]
  22. Gerald Nordland, Alberto Burri: *A Retrospective View 1948-77* (Los Angeles: The Frederick S. Wight Art Gallery, Kaliforniako Unibertsitatea, Los Angeles, 1977), 33.–34. or. [itzuli]
  23. Burri erantzun egin zuen hiru urte geroago, bere obretako bat Rauschenbergi oparituta. Robert Rauschenberg, autoreari eskutitza, 1997ko ekainak 24. [itzuli]
  24. Rauschenbergen *Oinarrizko eskultoretako* batzuen altzari/eskultura egoera trukagarriak bereizten zituen Louise Bourgeois-ek 1949an eta 1950ean Peridot Gallery-n erakutsitako oinarririk gabeko zurezko eskultoretatik. Dantzako jantzetan eta dekoratu diseinuan ari zirela, Kiesler eta Isamu Noguchi eskultura-



- altzariaren aitzindariak izan ziren. Noguchiren 1940ko hamarkadako obretako batzuek hariz eta argi elektriko lotutako zatiak dauzkate. [itzuli]
25. James Leggio, “Robert Rauschenberg’s Bed and the Symbolism of the Body”, in *Essays in Assemblage, Studies in Modern Art*, 2. zk. (New York: Museum of Modern Art, 1992), 97.–99. or.; lan horretan, Anni Albers-en eta Rauschenbergen ehun-obren arteko antzekotasunak aztertzen dira. [itzuli]
  26. Rauschenbergekin aukera izan zuen Arte Modernoaren Museoan 1951n egin zuten Henri Matisseren atzera begirako historikoa ikusteko. 1953 inguruan, Matisseren litografia bat ikus zitekeen, nabarmen baitzegoen ikusgai jarria, Rauschenbergen Fulton kaleko estudioan. Argazki erreproduzitua in Hopps, 202. or. Matisseren *Estudio gorria* (1911) lanak, Arte Modernoaren Museoak 1949ko urtean —Rauschenberg New Yorkera iritsi zen urtean— erosiak, lagundu egingo zuen, agian, 1954ko pintura *Konbinatueta*n tonu gorri biziak erabiltzen. [itzuli]
  27. F [rank]. O’H [ara]., “Reviews and Previews: Bob Rauschenberg”, *Art News* (New York) 53, 9. zk. (1995, urtarrila), 47. or. [itzuli]
  28. Cunninghamen arabera, Rauschenbergekin dekoraturako izan zuen lehen ideia “zerrendak zintzilik dauzkala sabaitik zintzilik dagoen objektu oso polit bat” izan zen. Aipatua in Tomkins, 104. or. Paul Taylor-en lehenbiziko dantza produkzioarako, *Jack and the Beanstalk* izan baitzen, 1954ko uneren batean emana, Rauschenbergekin jantziak eta dekoratuak jarri zituen; dekoratuko elementuak argia ateratzen zen urte koloreko arrautza bat (bonbilla bat edukiko zuen barruan), eta gasez betetako puxiak erabiliz grabitatearen kontra mantentzen zen soka luze bat ziren. Ikusi Taylor, *Private Domain* (San Frantzisko: North Point Press, 1988), 54.–55. or. Antzerki-pieza horiek biak Rauschenbergekin 1953tik aurrera egin *Oinarritzko eskultoretako* batekin lotzen dira. Orain suntsitua edo galdua dago, baina ispilu karratu bat zeukan, oinarri diskretu baten gainean jarria lurretik zentimetro gutxira, eta sabaitik zintzilik soka bat. Ispiluan islatua, sokaren amaieran lotutako harri batekin konstante potentzialki suntsizaita baten, grabitate deitu horren efektua lortzen zuen. Erreproduzio baterako, Hopps, 192. or. [itzuli]
  29. Alain Sayag, “Interview with Roben Rauschenberg, January 9, 1981, Captiva Island, Florida”, *Robert Rauschenberg Photographs* (New York: Pantheon Books, 1981), orrialde-zenbakirik gabe. [itzuli]
  30. Rose, 45.–46. or. John Cageking honela gogoratzen zuen: “Berrogeiko hamarkadaren amaiera aldean edozeinentzat garbi zegoen Bill de Kooningen obra izugarri interesgarria zela. Gogoan dut inolako zailtasunik izan ez nuen haren pintura bat: zuri-beltzeko bat zen, eta denbora batez ikusgai egon zen Whitney Gallery-ko sarreran bertan, artean Zortzigarren kalean zegoela. Zuri-beltzean, ez zuen interesaren erdigunerik... egunkari baten zati bat zegoen estanpatua... Pintura hori izan da inoiz ikusi dudana pinturarik laudagarrienetako bat”. Aipatua in Kostelanetz, *Conversing with Cage*, 176. or. [itzuli]
  31. Brian O’Doherty, “Rauschenberg and the Vernacular Glance”, *Art in America* (New York) 61, 5. zk. (1973ko iraila-urria), 82.–87. or. Rauschenbergekin iradokitzen zuen bere arteak kontuan hartzen zuela hiri-kultura, in “Random Order”, *Location* (New York) 1, 1. zk. (1963ko udaberria), 27.–31. or. (katalogo honetan 42. eta 43. irudi gisa erreproduzitua): “Eskala sendoarekin eta behin eta berriro ekinez, kamioiek hitzak mugitzen eta gure kultura kanoikatzen dute, ustekabekotzat deskribatu ezin den ausazko ordena izugarri konplexua sorrarazten duen legearen eta motibazio lokalaren konbinazio batez”. Erredakzioa Rauschenbergena da. [itzuli]
  32. Sarritan gai sentitzen naiz Rauschenbergen obretarako argudio-ildoak irudikatzeke. Ikusi nire “Reading Rauschenberg”, *Art in America* (New York) 65, 2. zk. (1977ko martxoa-apirila), 74.–84. or. [itzuli]
  33. Kamuflajea ere gai implizitua da jantziak eta dekoratuak berdin-berdinak direnean, esaterako Cunninghamen *Udako espazioa* (1958) lanean eta Rauschenbergen *II. Mapa-aretoa* (1965) lanaren parte batean bezala. Ikusi Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, 81., 83., 92.–93. or. [itzuli]
  34. Rauschenbergentzat, kartoizko kutxa nonahikoa eta, horrenbestez, unibertsa da. Ikusi Rauschenberg eta Saff, 170. or. [itzuli]

35. Rauschenbergekin ispiluak erabiliak zeuzkan jada xehetasun gisa 1951n: "Ispiluak erabiltzen nituen, gela pinturaren parte bihurtu zedin. Zertaz ari nintzen ere ez nekien. Orain arrazionaliza dezaket, baina orduan egin egiten nuen, besterik gabe". Aipatua *in* Rose, 56. or. [\[itzuli\]](#)
36. Rauschenberg, gutuna, 1997ko ekainak 24. [\[itzuli\]](#)