

RAUSCHENBERG Y EL POSMODERNO

PROF. DR. EDUARDO MEISSNER G.

La exposición Robert Rauschenberg 1985, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, nos induce a algunas consideraciones paralelas a su particular quehacer como pintor y creador de objetos e instalaciones de arte, y que se refieren a la importancia que pudiera tener su figura en la proyección y definición de las tendencias de vanguardia, de su posición estética, su "póetica" particular y de su relación con los principios rectores del movimiento posmoderno en arquitectura.

Pocos artistas aparecen como él, paradigmáticamente más comprometidos con una posición de renovación necesaria, inserta como cuna e iniciación en la década del sesenta, anunciando impetuosa una situación de cambio en la movilización de los medios de expresión y significación en sus más variados niveles de diseño, manejados durante más de medio siglo en la tendencia moderna, generalmente abstracta.

Esta posición define y exige un marco suficientemente, altamente estético, de implicaciones necesarias al ámbito propio de su lenguaje, exclusivo en sus niveles de comunicación de significaciones generalmente múltiples y polisémicas.

Irrompe Rauschenberg a comienzos de la década del sesenta, en plena hegemonía no figurativa del arte, movilizándolo sorpresivamente imágenes directamente conectadas con la realidad aparentemente objetiva del medio exterior, aquel ambiente en el que aparecen los objetos habituales, cotidianos, y de los cuales rendiría cuenta el pintor en sus obras haciendo referencia directa y figurativa a los mismos bajo el mismo tema: *le que Ud. ve, eso es...*

Recurriendo a procesos de representación icónica, de carácter fotográfico, por los cuales los referentes al objeto asumen justamente aquellas cualidades denotativas directas. Este artista ata de nuevos las posibilidades de significación a códigos cerrados, a sistemas de signos unívocos con los que las artes figurativas de Occidente se han solazado en continuidad histórica durante siglos, interrumpidos sólo a comienzos del nuestro por la aparición de los movimientos neoplásticos, las concepciones puristas de un formalismo abstracto, aglutinados tempranamente en aquel Bauhaus ya legendario.

Rauschenberg descubre su método, en el cual propone, organiza y compone grandes collages de repertorio formal heterodoxo consecuente, con los que obtiene sorpresivamente el gran Premio de la Bienal Veneciana, hace veinte años, en una época en la que en aquel concurso internacional no sólo se exponía, sino se destacaba a los artistas con distinciones especiales consagrándolos definitivamente.

Aquellas láminas, en las que aparece John Kennedy en actitudes perentorias, ofrecían al espectador el registro completo de los recursos elegidos, cuyo programa se mantendría inalterable hasta hoy (Fig. 1). Trataremos de establecer entonces la naturaleza de los más importantes y significativos.

EL USO DE IMÁGENES DADAS:

Principalmente aquellas provenientes de los "mass media": publicidad, televisión y cine, diarios, periódicos, historietas, fotografías que se incluyen a menudo explotivamente y cromatizadas en el "panneau" respectivo. Habrá que buscar los orígenes en los ready made Dada, los "objet trouvés" surrealistas y en la transformación y el uso sinérgico de estas imágenes populares en la obra.

Sus proyecciones inmediatas darían a la eclosión del Pop-Art, fundamentalmente en su expresión americana con las grandes figuras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tomm Wesselmann, James Rosenquist, haciendo todos ellos referencias directas a menudo festivas a objetos y circunstancias del consumismo contemporáneo, proposiciones en que los niveles icónicos se presentan progresivamente hasta la identificación de la imagen representada con el objeto convertido en su propio signo, pero que tenía que representar mucho más que eso, su propio signo, para llegar a simbolizar el síno y la característica de la cultura

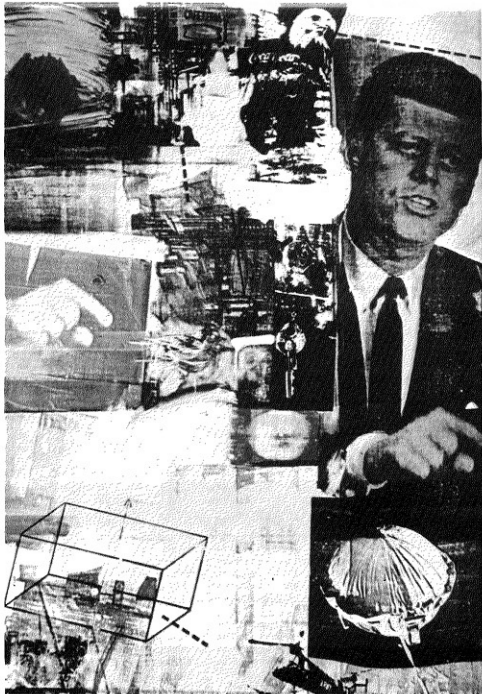


Figura N° 1.

americana de posguerra: opulencia, consumismo y permutividad.

USO DE GESTUALISMO EXPRESIVO:

Clara herencia del expresionismo abstracto de la escuela americana de la cual emerge la "pintura de acción" de Jackson Pollock; las connotaciones místico-esotéricas de Marc Tobey; el expresionismo gestual caligráfico de Mother-Well y F. Kline y la exaltación dinámica de un W. de Kooning, que maneja el libre juego de la mano y del pincel introduciendo subjetivismo lírico en la tela, sea como expresión de una eclosión expansiva, como retícula sobrepuesta de estructuras múltiples a modo de transparencias, enmascaramientos o acentuaciones reveladoras. Produce así una exaltación envolvente de una imagen dada, convirtiendo aquel trozo figurativo en un campo nuevo de integraciones cromáticas.

Fig. 2. "...instalaciones espaciales que a menudo configuran ambientes enteros...". Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago.



Estas dos posiciones, las imágenes dadas y el gestualismo expresivo, austradas a dos campos quizás antagónicos del proceso formativo plástico, encuentran su conjunción dialéctica en la tela a la manera de un mosaico constituido de campos alternos y desiguales, configurando una poética particular que unifica la objetividad de una representación icónica a la subjetividad acentuada de una proyección gestual de alto contenido simbólico.

Poco o nada se agregaría con los años a estas proposiciones primeras. Las obras expuestas en la muestra metropolitana "El viajero mundo de Rauschenberg" así lo atestiguan. Están ahí los enunciados primeros, enriquecidos con objetos tridimensionales, instalaciones espaciales que a menudo configuran ambientes enteros (Fig. 2).

Detengámonos en los frisos de "la balgata de las Caristides I y II", significativos para definir su actitud posmoderna actual. Bástenos para ello el primer panel.

Fig. 3. "En la Balgata de las Caristides aparecen las enormes columnas antropomorfas de volutas jónicas en capitel, impresas fotocromáticamente en la tela...".



Están ahí las caríatides del balcón interior del Museo de Arte Nacional, las mimas que han servido de modelo a las imágenes fotográficas reproducidas en macromodelo en el cuadro. Rauschenberg visita nuestro país en 1984, descubre el medio, propone y compone uno de sus grandes collages en torno a las caríatides de este museo chileno. Con su cámara fotográfica recorre además el país en busca de información. Coge imágenes que sensibilizan su pupila, capta formas, figuras, escenas que le parecen propias y representativas. ¿Encuentro los símbolos de nuestras esencialidades o sólo pintorescos ecos de nuestra realidad?

Luego viene el trabajo de selección, proyección, organización del mosaico pertinente, referido ahora a una situación local, ambientada en un contexto cultural y también natural, emergido de aquellas impresiones primeras (Fig. 3).

En la cabalgata de las caríatides, en irónica paráfrasis wagneriana, aparecen las enormes columnas antropomórficas de volutas jónicas en capitel, impresos fotográficamente en la tela como motivo central, y en torno a ella la movilización enruada de imágenes dadas y gestualismo pictórico de que hacemos referencia; se mezclan rituales religiosos en escalata, casas tapiadas, texturas, fachadas neoclásicas con planterías, estructuras de la virgenita y botellas de Coca-Cola; Se pretende decir hasta aquí en este discurso que hemos sido cocolonizados?

Prosiguiendo con nuestra lectura visual la gran cosecha Undurraga de gallinas negras y ananios de la Polla Chilena de Beneficencia, tendrá algo que ver con la tan críola gallina prieta? Siguen los caballos en alfalfares, flores de cementerio, un disco "pare" y un heterodoxo e improvisado furgoncito de vega libre, en medio de explosiones pictóricas azules, veladuras en esmeralda y



Fig. 4. "Cabalgata de las Caríatides".

carmin, también en rojo siena. Sobre las caríatides, botellas de Coca-Cola y se proyectan hornos de barro para el pan (Fig. 4).

¿Cómo decodificar todo esto de manera acertada? Porque debemos suponer que estamos frente a un organizado y significativo sintagma visual, coherente y pleno de mensaje y simbolismo. Caso contrario, sólo se tratará de una aglomeración circunstancial y motivada tal vez por los atractivos de un recorrido azaroso, pintoresco o apresurado. Nos parece enfrentarnos más a la concreción individual de una imagería del entorno que a una asociación sintagmática coherente. Sujeta más a imperativos subjetivos y formales que a formulaciones semánticas, cuyos simbolismos pudieran transformar en universales nuestras distímiles y tan cotidianas realidades nacionales.

En "Altar de Paz, Chile" (Fig. 5) este autor recurre a una forma tridimensional de brazos en cruz y reminiscencias religiosas y litúrgicas, de posible inspiración atacameña, y elementos clericales de manos y casacas, enriquecida la figura con fotografías documentales. También hay aquí apelaciones a una simbología ambigua en la movilización de los recursos, y no podemos menos que hacernos la pregunta ¿dónde estará la paz de los referentes: en la chimenea de fábrica en azul, en el cactus verde, en las flores rojas, en el festivo acarreador vequino de cajones

en pila, en los "graffiti" pseudo naif de base o en el abigarrado conjunto?

Más allá, es el cobre electrolítico de Chuquibambilla el que lo ha estimulado para una colección de grandes composiciones verticales, de sustosiduo oriental en la factura y de incidencias fotográficas bajo la forma de una sobreimpresión serigrafica desvaída: anuncio de cocineras populares que ofrecen chunchales y caldo de cabeza, coronas de cementerio, piedras huevillo, garzas de aguarrás... etc. Más que la forma, es quizás la elección del material, el "cobre chileno", lo que contextualiza, localiza y caracteriza, porque sus esfuerzos simbolizantes quedan en la oscuridad de los impáctos.

Viaja al Japón y descubre la cromología de la escuela del Ukiyoe, a cuya sutil diferenciación y transparencia apela en una secuencia ejemplar. La cerámica popular utilitaria, cuya técnica aplica en grandes paneles, de los cuales "El Santuario de Povo" es un buen ejemplo. Imita aquí viejas estampas niponas con reproducciones de revistas de moda; organiza relieves, aparece la impronta de una llanta de vehículo y objetos japoneses: Una escalera de imitación bambú y esmaltes ad hoc, cadenas policromadas con bola de remate, todo en cerámica para componer paneles mate, simulando una bambalina irregular, cultiva o mítica o simplemente exótica (Fig. 6).

La misma técnica, magnífica en su realización, le permite movilizar y recomponer obras sorprendentemente heterodoxas en las que aparecerán figuras de referencia obligada como son la leonardesca Mona Lisa y la nacente Venus botelliana.

En esta exposición logra composiciones

SU ARTE REPRESENTA EL RETORNO A MODALIDADES DE COMUNICACION DIRECTA Y EL AFAN DE UNA RESEMANTIZACION SIMBOLICA DE LAS IMAGENES CULTURALES.

monumentales, mezclando su repertorio habitual de imagería, exaltando la presencia mática en el gesto. La búsqueda y el rescate de lo exótico y sorprendente, pero también de lo vernáculo y telúrico. Rauschenberg contextualiza siempre recurriendo a códigos que el identifica como aceptados, consagrados y de fácil lectura.

Propone además la instalación del recuerdo, reminiscencia de los años de conquista del Oeste con silas coloniales en articulado símbolo giratorio, estampas de "broderie", nacionalismos washingtonianos y críneos de vaca; ¿Loas tal vez el templo de vaqueros y colonizadores en la lucha constante por la instauración de un nuevo ciclo cultural? (Fig. 7).

La exposición chilena es sólo una parada en el itinerario de este autor "du monde", que terminará seguramente el 86 (o el 87) en una gran retrospectiva en the National Gallery de Washington D.C.

En resumen, su arte representa el retorno a modalidades de comunicación directa y el afán de una resemantización simbólica de las imágenes obvias del ciudadano común. Sean éstas de la cultura popular o de la alta cultura, del bagaje local o universal, de presente y pasado. De todas maneras la recontextualización semántica de las imágenes habituales o culturales fija nuevas alegorías simbólicas de lo particular a lo general y viceversa, lo que humaniza el mensaje, otorgando un nuevo valor a lo cotidiano y popular, aunque para nosotros puede tratarse de estereotipos de poca representatividad. Refine lo que ha sido accesible a todos los públicos en Latinoamérica: la Coca-Cola y la

Fig. 5. "Altar de Paz, Chile".

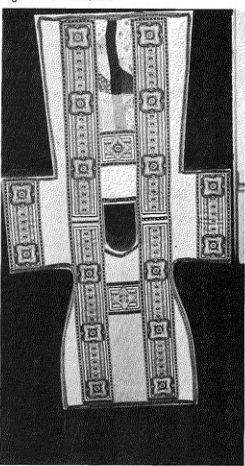


Fig. 6. "El Santuario de Povo".

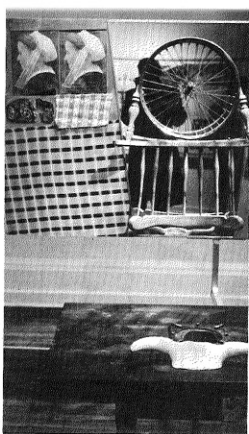
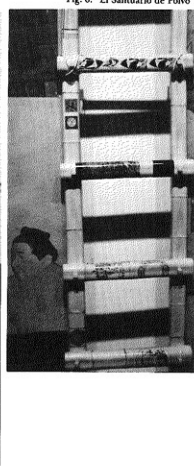


Fig. 7. "...una instalación del recuerdo, reminiscencia de los años de conquista del Oeste con silas coloniales...; estampas de broderie y críneos de vaca...".

Marilyn Monroe. Con lo que quizás establecemos más directos entre emitir y receptor que pudiera ser una forma de explicar mejor los nuevos "contenidos" del mundo. ¿Pero logra el espectador entender el mundo que lo rodea de manera reveladora y trascendente?

No cabe duda que esta nueva programación simbólica de lo cotidiano habrá de incrementar conceptos básicos del arte de vanguardia. La Exposición 84 del Museo Hirshhorn, "Contenta a Contemporary Focus", así lo atestigua. La mayor explicación que se va logrando de los contenidos, por sobre los elementos materiales meramente significativos y funcionales, contribuye a fijar posiciones posmodernas, como también ocurrirá en la poesía, la narrativa y la arquitectura.

Umberto Eco, haciéndose eco de la tesis de interpretación del fenómeno estético a través del manierismo que hace Gustav René Hocke, cree reconocer en el posmoderno una actitud manierista como constante de transformación y alternativa. En sus "Apostillas a El nombre de la Rosa" propone además que "la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer, puesto que el pasado no puede destruirse, porque su destrucción conduce al olvido, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad".

En la arquitectura del presente, las diferentes tendencias posmodernas reflejan con claridad este cambio de actitud. De Charles Jencks a Moore, de Portuguese a Venturi, de Hollein a Mathias Ungers, los procesos de resemantización de la imagen urbana, los nuevos simbolismos de un diseño urbano más humano y la recontextualización de la ciudad por medio de la arquitectura vienen demostrando la acentuación vigorosa de los significados que puede lograr una comunicación social y cultural directa.

Se restablece la continuidad histórica en el uso icónico y figurativo, prolongando así una tradición occidental mantenida por muchos siglos; tradición que permite además la exaltación subjetiva, la proyección individual de la persona, la acentuación de sus características particulares, en suma, una nueva y exaltante posibilidad anunciando una nueva era del individualismo, que tan claramente sintetizan, recientemente, Gilles Lipovetsky en su "L'ère du vide".

Rauschenberg, universal para los americanos y tal vez no tanto para nosotros, desde ya dos décadas contribuye con su conciencia lúcida y sus proposiciones de renovación a anunciar y también a instaurar proféticamente el comienzo de este nuevo ciclo: en el cual el significado de las cosas tiene que ser tan explícito que percepción y cultura puedan configurar un proceso único y simultáneo capaz de entregar un conocimiento profundo de la realidad.