



1
劳申伯格
赞美诗
混合绘画
油画颜料、纸、织物、印刷纸、印刷复制品，以及织物上的木头、电话簿、金属和绳子
1955
松阿本德收藏，纽约

劳申伯格与物质化的图像（1974） Rauschenberg and the Materialized Image

作者：[美] 罗莎琳·克劳斯 (Rosalind Krauss)
译者：夏天

摘要：在《劳申伯格与物质化的图像》的开篇，克劳斯写下了与一位朋友的谈话轶事。她的同事认为主流审美效果的变革必须予以杰作的明证，而劳申伯格却并未产生这种东西。但克劳斯却赞同列奥·施坦伯格的观点，认为“混合物”（the Combines）代表了艺术实践中的一个彻底转变。克劳斯认为，“物质化的图像”是劳申伯格艺术中出现的完全独创性的东西，这种独创性将他区别于先前所出现的任何平面性图像。劳申伯格的图像不只是物体的转译，它还是对物体的重置。劳申伯格赋予图像一种真实的物理抗性，它是在日常经验中从物体或行动那里才能得到的感受，他给图像一种必须在时间内被人接受的感觉。通过这个方法，图像回到了一种完全持续的经验，一种事关记忆、反思、叙事、命题那样的经验。最后，克劳斯认为劳申伯格的作品是一种将物体从商品的命运中救赎而出的创造。

关键词：物质化的图像，劳申伯格，绵延，救赎

Abstract: In the opening paragraph of “Rauschenberg and the Materialized Image,” Krauss writes anecdotally of a conversation with a friend. The response of her colleague believes that a change of major aesthetic consequence must be proffered in the form of masterpieces, something that Rauschenberg had not produced. Siding with Steinberg in his contention that the “Combines” represented a radical change in artistic practice. Krauss argues, the materialized image is entirely original in Rauschenberg’s art, something that separates him from any use of the surface-related image before him. The image of Rauschenberg was more than just a translation of the object; it was a relocation of it. Giving to images the property of actual physical resistance that objects or actions have in our daily experience, Rauschenberg endows them with a sense of having to be encountered through time. In this way they are returned to an experience that is fully durational, an experience that is about memory, reflection, narration, and proposition. Finally, Krauss sees Rauschenberg’s work as the creation that redeems objects from the fate of commodities.

Keywords: the materialized image, Rauschenberg, durée, redemption

几年前，我的同事对列奥·施坦伯格的文章是这般反应：“好吧，我知道他许多地方说得挺对……但，劳申伯格？！”在她的疑问中（尤其是强调的部分），不言而喻地将施坦伯格的论证过程与某种被误导了的热情相比较，这种热情使得波德莱尔将康斯坦丁·居伊视为能够捕捉“现代生活中的英雄主义”的画家典范。施坦伯格一直在解决他所认为的当代艺术中审美前提的激进变革，这一变革被他称作“从自然到文化的转移”。施坦伯格关注的是一幅画所宣称的那种和直立的观众所相同的方向感，他指出了发生在1950年代晚期和1960年代早期艺术中的某些东西，而这些东西在罗伯特·劳申伯格 (Robert Rauschenberg) 的艺术当中最为显著而彻底。

如果说此前的绘画（包括抽象绘画在内）都是在迎合观众的直立姿态，它们展示了一种空间，无论其变形到何种地步，都是观众自身视野的延伸，故而也是他所体验的自然延伸，那么，劳申伯格的作品就是用一些别的方式来反对这种传统的方向感。“这些画，”施坦伯格写道，“不再模拟垂直区域，而是神秘的平台水平面，”他继而以桌面、工作室地板来比照这种状态，“任何物体得以在其上分散开来，材料得以进入，信息得以收到、印刷、压痕的接受体表面——不管是井然有序的还是乱七八糟的。”并且，他断言，这种在方向上的变化使得当代艺术具备了拥有完全新颖内容的可能性。

我同事的反应并非是针对施坦伯格对这一境况的评估准确与否，她认为一种主流审美效果的变革必须予以杰作的明证，但在她眼中，劳申伯格却并未提供。这让我想起了贾斯帕·约翰斯 (Jasper Johns) 的评论，他认为劳申伯格是继毕加索之后，在这个世纪中发明了最多东西的人。

这两种立场之间的张力，即艺术和创新之间的关系与它在杰作概念中所蕴含的地位之间的张力，不仅仅只涉及到劳申伯格的作品。因为在过去的二十年里，那批作品的立场似乎已经为人所熟知，当然，其层层叠叠的杂乱和无序促使人们思考的问题就是，按照传统观念所构想的杰作概念本身就是一种妥协的产物。

劳申伯格艺术发展的时期恰好见证了“单一图像绘画”（single-image painting）的兴起，当时它是这个国家的主导性绘画模

式。贾斯帕·约翰斯及随后的弗兰克·斯特拉 (Frank Stella) 的作品奠定了单图绘画的基础，单一图像与承载它的平面融为一体，以至于它具有了其承载者的整体性。它被同化到一种感知模式当中，通过这种模式，世界中的对象被视为统一的、不间断的格式塔 (Gestalts)。劳申伯格自己也创造了这类具有绘画性的作品。1955年，这一年约翰斯创作了他的第一面《旗帜》(Flag)，劳申伯格创作了《床》(Bed)，在作品中，内部纹理的丰富性与从作品的一个部分到另一部分的明目张胆的转变，完全被作品作为一个物体的单一性所消解——变得毫无效果。但在劳申伯格的职业生涯中，《床》或多或少只是一个孤例。在单一图像艺术的优势面前，劳申伯格利用拼贴 (collage) 的手法进行自己的创作，不管它是什么媒介，无论是绘画、印刷制品、雕塑或是表演。我们将会看到，那是一种被重新发明了拼贴的形式，在劳申伯格手中，拼贴元素的意义与功能同施维特斯 (Kurt Schwitters) 与立体主义者的早先用法毫无关联。尽管它仍旧是拼贴。而在这类作品中，拼贴迫使劳申伯格作品的观众获得了一种无可争辩的语法经验 (experience of syntax)。

劳申伯格要求观众以独特的方式来逐个观察作品的每个局部和每张图像，他确保这种经验会和语言一样具备某些话语特征。换句话说，在逐一与图像遭遇之时，观众需要留意一种时间 (temporal) 的展开，就仿佛正在聆听或阅读一句句子。虽然劳申伯格图像之间的语法关联从未内设一种已知语言的语法逻辑，但它们暗示了这种推论性的形态是艺术家使用媒介的一个方向。劳申伯格所坚持的艺术模式，不是那种可以被称为认知瞬间的模式（譬如在单一图像绘画中），相反，它与绵延 (durée) 有关——那是一种延展的瞬间，它关乎记忆、反思、叙事、命题的经验。在他的艺术里——通过绵延——劳申伯格年复一年地创作或优或劣的作品，注入其看待艺术功能的特定立场，这种立场在当今具有着一种特殊的相关性与迫切性。

在那些研究艺术的人当中，对于艺术功能的关注主要来自受马克思主义影响的作家们。不论是瓦尔特·本雅明、克里斯托弗·考德维尔，或是让·保罗·萨特，他们都观察到了19世纪发展起来的现代艺术与消费资本主义之间的关系。这个论点，可

以简要而粗略地概括为如下内容。由先进的工业资本主义所塑造的社会结构，将人与人的关系转变成了人与物之间所有权的交换关系。雇佣劳动进入到被称作“劳动力市场”的地方，就像商品一样用于购买和出售。又如，在“货物与服务” (goods and services) 这个短语中，两个术语被划上了等号，它们被仅仅假设成商品的两种分支。针对这种人类关系的扭曲状态，马克思主义把它命名为：“商品拜物教” (commodity fetishism)。本雅明描述了19世纪艺术内部所潜入的“商品拜物教”，他谈到格兰维尔 (Grandville) 的幻想图像“给宇宙赋予了商品性格。它们使它现代化了。土星光环变成了铸铁阳台，土星居民在那里晚间纳凉。”

与此相关的是，对时尚的关注显示资产阶级社会中的个体也将自己视作一种特殊的商品：一名商品拜物教教徒。

时尚规定了商品拜物教所要求的膜拜仪式。格兰维尔扩展了时尚的统治范围，让时尚不仅支配了日用品，也支配了宇宙。通过这种极而言之做法，他揭示了时尚的本质。时尚是与有机的生命体相对立的。它让生命体屈从于无生命世界。面对生命，它捍卫尸体的权利。这种屈服于无生命世界的色诱的恋物癖是时尚的生命神经。商品崇拜调动起这种恋物癖。

当然，格兰维尔只是19世纪艺术史的配角，主角是“为艺术而艺术”的信条。马克思主义对唯美主义或形式主义的评价是，它代表了艺术家行使资产阶级自由的幻觉，艺术家试图将自己的艺术从商品价值的虚假性 (meretriciousness) 中抽离出来。但这些尝试使得艺术家“屈从于那类适合自己的商品拜物教的形式。”换句话说，作为客体的艺术创造及其功能与商品的结合：这种结合的意义，恰好要在购买或收藏的行为中才能予以把握。这一观点对于19世纪晚期艺术家们的具体诉求而言，显得刺耳且难以回答，但它对于当下现代主义的某些特定形式而言，正在变得愈发适用。但假如这个观点是对形式主义的激烈批判，这种批评意识却无法在现代艺术与私人收藏有着最为紧密的联系这一信念中被找到，威廉·鲁宾 (William Rubin) 最近在《艺术论坛》的文章呼应了这一信念。“理想的收藏场所”，他说，“即便是波洛克的大尺幅作品——应



#2

变作品的材料，改变对作品材料的限制，将其变为一种理论或话语的空间，艺术作品才能挑战自身仅仅被视为商品的命运。（在近期的艺术中存在着一些独特的悖论，当许多极简艺术和后极简艺术内在地建立起观念价值对于商业价值的优先性时，最为纯粹的观念艺术却把理念本身变成了一种商品。）

关于观念性对于商品性的美学优先原则，劳申伯格和约翰斯与杜尚作品的亲缘性是一致的。因此两人各自与杜尚建立起了某些具体的联系，这使得两人的作品区分开来，各自发展出了完全不同的方向。

杜尚和劳申伯格艺术的视觉品质具有最大关联性的地方，是作品《装有水磨机的滑翔机（在金属旁）》[Glider Containing a Water Mill (in Neighboring Metals)]、《近距离用一只眼睛看……近一个小时》(To Be looked at...Close to, for Almost an Hour)——这种绘画类型被杜尚称作“玻璃中的延迟(a delay in glass)”。在那些作品中，杜尚的方法是将描绘的图像夹放并悬置在两块透明的窗格玻璃里，并且，他把这些玻璃直角靠立在墙面上，或靠立于支柱上，支柱能够支撑它们在房间里自由地站立。这种处理效果就是图像的物质化，使得再现能被阅读为一种具有物质的东西。

从一开始，劳申伯格就同样将图像视为一种物质的类型。在《查伦》(Charlene, 1954)的左上角和右下角都有英式刺绣的布料，上面的图样是由不同密度的蕾丝花纹构成的孔雀和花边。在后来几年的作品当中，劳申伯格一直在使用印花布、毛织品和刺绣来制作花朵、水果或是其他的東西，这些东西都包含在一种物质实体之中，或确切地说，内嵌在一种物质实体之中。因此，在劳申伯格的艺术媒介里，图像自身就是物质实体。显然，当“图像”就是真实物体的时候——袜子、衬衫、毛巾、雨伞、交通标志以及诸如此类的东西——物质对象与“图像”之间的同一性在各方面都会得到突出。

前文提及的劳申伯格的技巧与杜尚玻璃绘画之间的对应关系，不仅体现在劳申伯格赋予图像的物质特性上，同时也体现物质性所要求的那种程序：它们能被真实地嵌入到绘画媒介之中，就像是一枚钉子被打入墙面一样。以印花或刺绣材料为例，嵌入的图像质感与织物本身的编织结构浑然一体。

当是私人空间。考虑到它的特性，我认为大多数的现代绘画都想要呆在那里。对我而言，博物馆本质上是妥协。它们既不是一个真正的公共空间，也不是一个私人空间——像公寓那样。”

如果说刚才的分析定义了某种境况，这种境况在某些特定的现代艺术作品中得到了相当明显的体现，那是因为在这类作品中，审美内容是与商品的功能紧密相连的；就好像它们只是一种享受和占有的行为，别无其他。然而，早期抽象表现主义画家的立场显然是断绝这种功能的第一批尝试。而第二批的尝试则出现在劳申伯格和约翰斯的作品中。

由他们所引入的形式已经渗透进了追随者的作品里，它对资产阶级社会艺术功能的

揭露依赖于艺术作品表达理念(Idea)的能力。换言之，作品的内容首先指向的是思想的重新定位，作品的能量应该体现(无论在何种维度)在理论化的层面，而作品与观众的关系则是一种演说的形式。用通俗的话来讲，人们对约翰斯《标靶》或《旗帜》的体验完全取决于如何理解作品，“搞懂它”，明白它的所指，而与占有毫无关系。

从简单的生产层面来看，这就是约翰斯选择利用那些因大众生产而贬值的图像的原因，也是劳申伯格在混合绘画(Combine painting)中使用日常垃圾，或在丝网印刷画中运用大众传播图像的原因。但从理论上说，从日用品中选择图像的决定会破坏作品作为独特物品的价值，这一决定是努力重新调整艺术意义的一个症候。似乎只有通过改

2
杜尚
近距离用一只眼睛看(从玻璃的另一面)，近一小时
综合材料
总高度 22 英寸(约 55.88cm)
油漆，银叶，铅丝和玻璃上的放大镜(已破裂)；安装在两块玻璃之间的立式金属框架中；装在涂漆的木头底座上
1918
纽约现代艺术博物馆

3
劳申伯格
红色内饰
混合绘画
油画颜料、织物、报纸、塑料、木头、金属和瓷器滑轮、卵石和绳子
约 1955
维克多和莎莉·甘孜所有



#3

但是，藉由夹入或叠加透光的印花图样，劳申伯格想要强调的是这些图像的物理品质，譬如《护膝》(Knee Pad, 1956)和《赞美诗》(Hymnal, 1955)中的绘画。在图像还没有完全融入织物的情况下——比如被擦人的铁锈色和桃色的丝绒覆盖了大部分区域的《红色内饰》(Red Interior, 约 1955)——通过丝绒上熨烫的带有突起字母的金属符号，图像替织物起到了浮雕装饰的效果，这样就可以在织物上看出印在其背后的物质对象的印记。另一组图像——衬衫、袜子、领带等等——它们以静止状态悬置在图像区域当中，正如杜尚把物质悬置在玻璃之中。通过厚涂的颜料，或是被拉伸的半透明平纹棉麻织物，衣物被嵌入到图像里，从而使它们被植入于持续延展的画面上，就像皮肤下的碎片一样。这种物质的图像组合，还扩展了劳申伯格对图像利用的传统文化类别。因此，快照、明信片、新闻图片、漫画或残破的海报就和其他物质一样被嵌入了画面，悬置在图像的母体里，就像生物标本漂浮在玻璃瓶中的液体里一样。

在劳申伯格的艺术出现物质化的图像实

践之前，他曾在早年尝试过色彩的物质化。在 1952 年的黑色绘画和 1953 年的第一幅《红色绘画》(Red Paintings)中，由不同类型的纸张(包括报纸)组成的拼贴表面被颜料浸透——前者是用黑色，后者是用红色。色调与色品(chromatic)的差异遍布于绘画表面，这是画家施加其上，或绘画本身所吸收的物质化功能。因此，传统上被归为图像领域的色彩印迹，转而承担了呈现物体颜色的功能。这种对待色彩的态度为图像的物质化做好了准备。劳申伯格并没有继续推进色彩的物质化，至少它没有成为具体作品的主题。(虽然他后续也有关注颜料的使用，在《画谜》[Rebus, 1955]和《小型画谜》[Small Rebus, 1956]当中，他使用了明显的上色材料和以色板形式组合在一起的色谱。)显然，约翰斯在他的单色绘画中也借鉴了这种方法，譬如《绿色标靶》(Green Target)和《白色旗帜》(White Flag)，在那里色彩就像被卷入三明治的夹心一样，一面是凝结的报纸条块，一面是苍白的蜡画表面。显然，斯特拉也曾如此考虑，因为在他最近的浮雕绘画中也出现了显著的物质

性。但是劳申伯格停止了对绘画分层成分譬如“色彩”的研究，他转而考虑的是图像的物质化。在这一过程中，绘画本身——包括它的色彩及其密度，涂抹、滴漏、挤捏的使用方式——成为拥有特殊“图像”的作品。关于物质化的图像，我希望明确地说，它是劳申伯格艺术中出现的完全独创性的东西，这种独创性将他区别于先前所出现的任何平面性图像。由于图像，正如我们已经看到的，永远是一种制图术：将三维的东西转换到二维的领域(这种制作过程，不论是字面意义，还是物理意义，都不具备空间维度。)除了这种维度上的变化，这种转换的显著特征就是物体到图像的显著的尺寸变化，就材质而言，则是从物体的自然表面转换到图像的媒介描绘。但图像不不只是物体的转译(translation)，它还是对物体的重置(relocation)。图像将物体自实体空间中移除出来，重新将其安置在一个完全不同的空间秩序里。这个新空间的本质是一种投射。并且，因为这个新空间是被不可逆地隔绝于真实世界，所以它应该被理解为(从理想

化的角度来看)对真实世界的超越。

立体主义者对拼贴元素的利用没有隔绝出新的空间,他们只是加强了对真实空间的感受。他们将图像的造型过程变得更为透明,使其看起来更具有悖论性的神秘感。只有看到了整个模糊图像的深度,我们才能把一份变成高脚杯样子的报纸看作是真实世界的一部分。在制图过程中,物体渐渐转化为图像,或者说已经彻底成为了图像,融入进图像的变形网络。它要求自己被当作是其他事物。精致印刷品的纹理转变成了空气折射后的细光,因此,我们进而察觉报纸才是透明玻璃的基底。报纸碎片的真实形状,转变成了与它遭遇的物体形状,这样它就变成了图像绘制的媒介。并且,从任何角度来说,在拼贴元素的物理刺激和彻底物质化的图像之间有着绝对的张力。即使是在施维特斯和杜布菲(Dubuffet)的作品中(我想到的是杜布菲的“织物学”系列[Texturologies]),拼贴元素也没有被用来协助图像造型,它们的任务是将物质性悬置起来,悬置在物体状态和绝对的图像设计或调性的变形之间。

在劳申伯格的作品中,图像不只是物体的变形(transformed)。倒不如说,图像是物体的转移(transferred)。一件物体离开了真实空间,嵌入到绘画的表面,并且没有牺牲自身作为物质的密度。相反,它坚持认为图像本身就是一种物质。确实,如果图像是一件衬衫或是一只袜子,那它的作用就是衬衫或袜子的形象,它一直就是那个状态,或者假设图像是文化空间的某个部分——一张从卢浮宫买来的明信片或是一张从报纸上剪下的照片——作为文化的物质具象,它脱离了真实世界,进入到图像之中。

如果无法超越物质世界,图像就明确地与物质世界有所关联——它产生于世界而不能超越世界。对传统绘画领域的位置并不认同这一点。相反,它将传统绘画的空间处于置于一个新的角度,以此来面对真实的空间。施坦伯格谈到了这种新的角度,那就是劳申伯格对绘画平面的重新定向:从传统垂直空间转变为一种水平的“平台式(flatbed)”。虽然我完全同意施坦伯格的描述,但我想用一种稍稍不同的方式来略作补充。

在平台式表面聚集的图像,譬如许多杂物和碎片,它们在内容方面有着不同寻常的范围。在《小型画谜》(1956)中有许多张不同类型的图像,譬如体育运动的杂志照

片、美国中南部的地图、一张家庭快照、邮票、一副孩子画的钟表面盘和一张提香的《欧罗巴被掠》的复制品。但是,因为每一张图像都被赋予作为物体的同等密度,观者不会因其多义性而震惊,而是会对它们作为事物的同一性而震惊。换言之,在《小型画谜》的空间里,图像有着平等的密度。图像给观众以同等厚度(thickness)的感受。因此,观众会被这种事实所震惊,那就是这幅绘画的表面是一个空间,或一个场所,只有在那里这种平等性才会发生。并且,他还会震惊于,这种众多图像一同平置的效果并没有显得特别突兀。

当然,这里还存在着另一种我们都曾依赖的空间,在那里我们体验过这种并置的经验。它是这样的一个空间,那里有我们在博物馆中见过的一幅绘画的图像,我们见证的一个真实事件的图像,还有我们仅仅幻想或梦见过的图像,它们都在那里占据一个平等的密度。这就是记忆的空间。因为当一个人回忆经历的时候,每一个记忆的图像似乎都无关于它是否确有发生,也无关于它的情感密度。对于记忆而言,一个电影场景的图像可能会与一位故友的脸一样生动鲜活。

能把《小型画谜》与记忆空间进行类比,是因为劳申伯格对图像进行了多重处理。通过对图像的物质化,劳申伯格给予图像同等的重视。另外,嵌入或夹层的方式也使得图像的并置具有惊人的可信性。这种可信性当然不能被任何一种从属于设计元素的形式逻辑所解释,也不能体现在它们之间的任何显著的叙事联系中。最后,也是因为它们被悬置于媒介的这种特性——这种特性被杜尚称作“玻璃中的延迟”。这句短语最为重要的部分是术语“延迟”。劳申伯格赋予图像一种真实的物理抗性,它是我们在日常经验中从物体或行动那里才能得到的感受,他给图像一种必须在时间内被人接受的感觉。通过这个方法,图像回到了一种完全持续的经验,一种我们先前提及的记忆、反思、叙事、命题那样的经验。劳申伯格曾谈起过作品的时间性:“倾听发生在时间之中,”他说,“观看也应该发生在时间之中。”

关于记忆的类比,或许有人会问:从表面来看,每一个图像一物体都在这个空间里维持了一种物理属性,是外部世界的一个明显延伸,同时,它又是记忆所预设的内在的心理空间,这其中是不是存在着一种不相



4
劳申伯格
无题(红色绘画)
油画颜料、织物、报纸、木头
约1953年
所罗门·R·古根海姆博物馆
纽约

容性?每个人对于日常用品的共通经验,与各自记忆的独特关联有着重要的区别:就各自的记忆而言,它反映的不应该是自身经历的独特性和隐秘性吗?因此,将两个领域进行类比的过程——图像领域和记忆领域——就不足以证明从真实空间而来的图像能建立起一种我所宣称的劳申伯格所拒绝的超验空间?

问题的答案,不在传统图像超越(transcend)现实的力量之中,而是劳申伯格利用图像对传统空间进行转换(transform)的力量。因为,正是记忆的概念,或是图像曾经传达过的其他隐秘的体验,为这些图像所重新定义。记忆领域自身经历了从内在到外在的转变;从私密性到集体性的转变,因为它产生自一种文化的共同性(communality of culture)。这不是一种首字母大写的文化,而是一种图像的集合,那些重要却平庸的图像能挖掘和塑造经验,每一张都会在人心留下印迹。

在图像领域里,这些能索引时间的物理痕迹必须被同时悬置。但是,通过图像惯例的固定同步性与记忆领域的类比(在记忆中,事件可以被同步储存,但只能短暂地重新体验),劳申伯格创造出对过去经典绘画的关键性逆转。第一,物体从真实空间转移到绘画空间本质,不再是将物体从观察者的真实空间吸收到另一个不同的现在时态(这是一种超越),而是把物品转移到了过去时态的同时性之中(simultaneity of past time)。第二,譬如记忆这类过去时态的体验,应该得到重新理解:它从内在状态的体验,应该得到重新理解:它从内在状态的东西转变成以外在情境的方式得以感受的东西。

劳申伯格在作品表面所使用的出人意料的标记或对图像的套用,其中大部分都不是传统绘画的手绘标记(因为那类标记论为了隐秘的内在空间的延展,在内在空间,手具有主导性),这是他坚持的证明,正是那些经历之物——人们感受世界时所遭遇的东西——塑造了经验。把突起的字母和金属符号熨烫到《红色内饰》天鹅绒上的方法,只是真实废弃物的符号替换手绘符号的一个例证,这要求将绘画区域与物体印迹相互隔离开来。劳申伯格以无止境的创造性来寻找从真实空间到图像空间的标记方法,这显然是约翰斯此类创作策略的先例。

在发明如何留下标记的过程中,劳申

伯格偶然发现了一种他很少涉猎的途径。创作于1953年的《轮胎画》(Tire Print)是其中之一,他在马路上铺设长达22英尺的纸张,并指导约翰·凯奇(John Cage)开车驶过它们。这当然是一种制造标记(mark)的方法。此外,这也是制造延展的操作手段之一——就方法而言,这件作品的艺术空间和另一件作品十分相似。就劳申伯格的作品而言,这种操作手段只在《画谜》中再度出现,画中一系列画板上的光谱颜色决定了这幅绘画的宽度。但在其他作品中,我想到了另一个艺术家——我没有用“影响”这个词——也利用了这种装置,譬如,博赫纳(Bochner)利用数字也达到了同样的效果。

转印画(the transfer drawings)——把浸润过机油的报纸摩擦翻印到纸上的方法——是劳申伯格标记仓库的另一个发展阶段。我所提及的那些早期图像的性质——它们的同等密度(因同等的转移方式得以保障)和它们作为物体嵌入画面的感觉——也存在于这些绘画当中。似乎它们是因为个人历史的模式而被悬置在时间母体之中。1965年,劳申伯格提及这类他当时正在创作的绘画,“每一天,用你的方式坚持做你的事情,假如你有强烈意愿的话,这些东西想要表达的是时间,而不是《格尔尼卡》。”对艺术家来说,个人的历史与强烈的感情是由图像构成的。在大部分例子中,它们外在性的标志是极端的平凡性。即使融入了他的艺术空间,它们仍就保留了外在性。通过坚持物体的外在特征,图像揭示了劳申伯格的情感本质,他的艺术空间以及他的个人历史都是物质世界的产物。

同时,物体融入了他的世界,作为他经验的一部分而被“延迟”,最终,物体自身成为了图像。得益于图像领域的庇护,物体从商品的命运中被救赎而出。而劳申伯格的作品,承担了——通过创造——这种救赎。

原文载于 Artforum, Vol.13 (December 1974), 重刊于 Robert Rauschenberg, Branden W. Joseph, ed., (MIT press, 2002), pp39-55.

注释

1. 列奥·施坦伯格,《反思批评的现状》,《艺术论坛》,1972年3月,第37—49页。(下文引文出自中译本,参见列奥·施坦伯格,《另类准则:直面20世纪艺术》,沈语冰、刘凡、谷光曙译,江苏美术出版社,2013年,第107页——译者注。)

2. 同上。
3. 这些文字是施坦伯格对约翰斯的转述。同上,第34页。

4. 考德维尔(Christopher Caudwell)最重要的著作《幻觉与真实》(Illusion and Reality)在1937年出版于英格兰。关于这本著作的近期研究,参见弗兰西斯·马尔赫恩(Francis Mulhern),《克里斯托弗·考德维尔的马克思主义美学》(The Marxist Aesthetic of Christopher Caudwell),载于《新左派评论》,1974年5—6月,第37—60页。

5. 瓦尔特·本雅明,《巴黎:19世纪的首都》,《新左派评论》,1968年3—4月,第82页。(引文出自中译本,参见瓦尔特·本雅明,《巴黎:19世纪的首都》,上海人民出版社,刘北成译,2006年,第14页——译者注。)

6. 同上。
7. 对时尚痴迷的感知,以及从以时尚作为表征的商品世界解救艺术的自觉,是马拉美所把握的文化境况的两个维度。在他的随笔《给所有人的艺术》(Art for All)中,他告诫诗人要以稀有和珍贵的出版形式来保留作品的神秘性,进而从流行出版和大众读者的手中拯救自己的作品。与此同时,他在编辑和撰写一篇评论文章《最新的时尚》(The latest Fashion),它讨论的是服饰、珠宝、家具,甚至是戏剧节目和餐馆菜单。他后来写信给魏尔伦,“文章中真实出现的八个或十个物件,每当我把它们拿出来擦拭一番,它们都会让我浮想联翩。”

8. 弗兰西斯·马尔赫恩,《克里斯托弗·考德维尔的马克思主义美学》,《新左派评论》,1974年5—6月,第50页。

9. 《对话威廉·鲁宾》,《艺术论坛》,1974年10月,第53页。

10. 马克思·科兹洛夫(Max Kozloff)在一篇论述艺术功能的文章中讨论了这个问题。参见科兹洛夫,《冷战时期的美国绘画》(American Painting during the Cold War),载于《艺术论坛》,1973年5月,第44—45页。

11. 劳申伯格近期的瓦楞纸盒作品和“金字塔系列”(Pyramid Series, 1974)部分地回归到了黑色绘画和红色系列,结果它们所嵌入或使用的(将瓦楞纸的外层撕去)图像远远比混合艺术或丝网绘画具有更少的具象性。那些系列中的图像内容更接近早期绘画中对待颜色的方法。然而,在我看来,它们的质量要劣于这些早期作品。

12. G.R. 斯文森(G.R.Swenson),《劳申伯格画一幅画》(Rauschenberg Paints a Picture),《艺术新闻》第62期,1964年4月,第45页。

13. 多萝西·塞克勒(Dorothy Seckler),《画家自述:罗伯特·劳申伯格》(The Artist Speaks: Robert Rauschenberg),《美国艺术》,1966年5月,第84页。