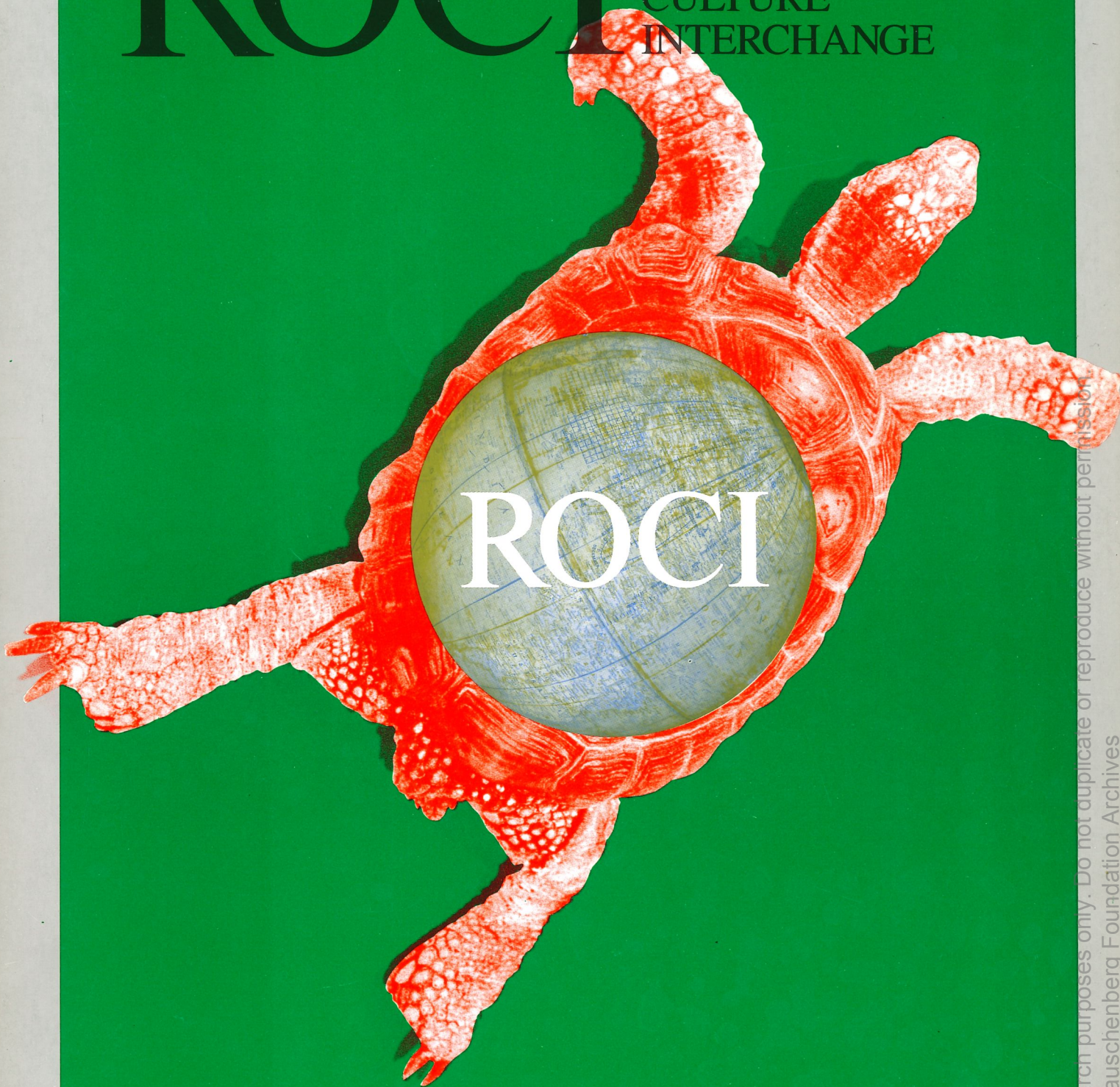


ROCI

RAUSCHENBERG
OVERSEAS
CULTURE
INTERCHANGE



BALAI SENI LUKIS NEGARA
National Art Gallery

21 Mei-24 Jun 1990

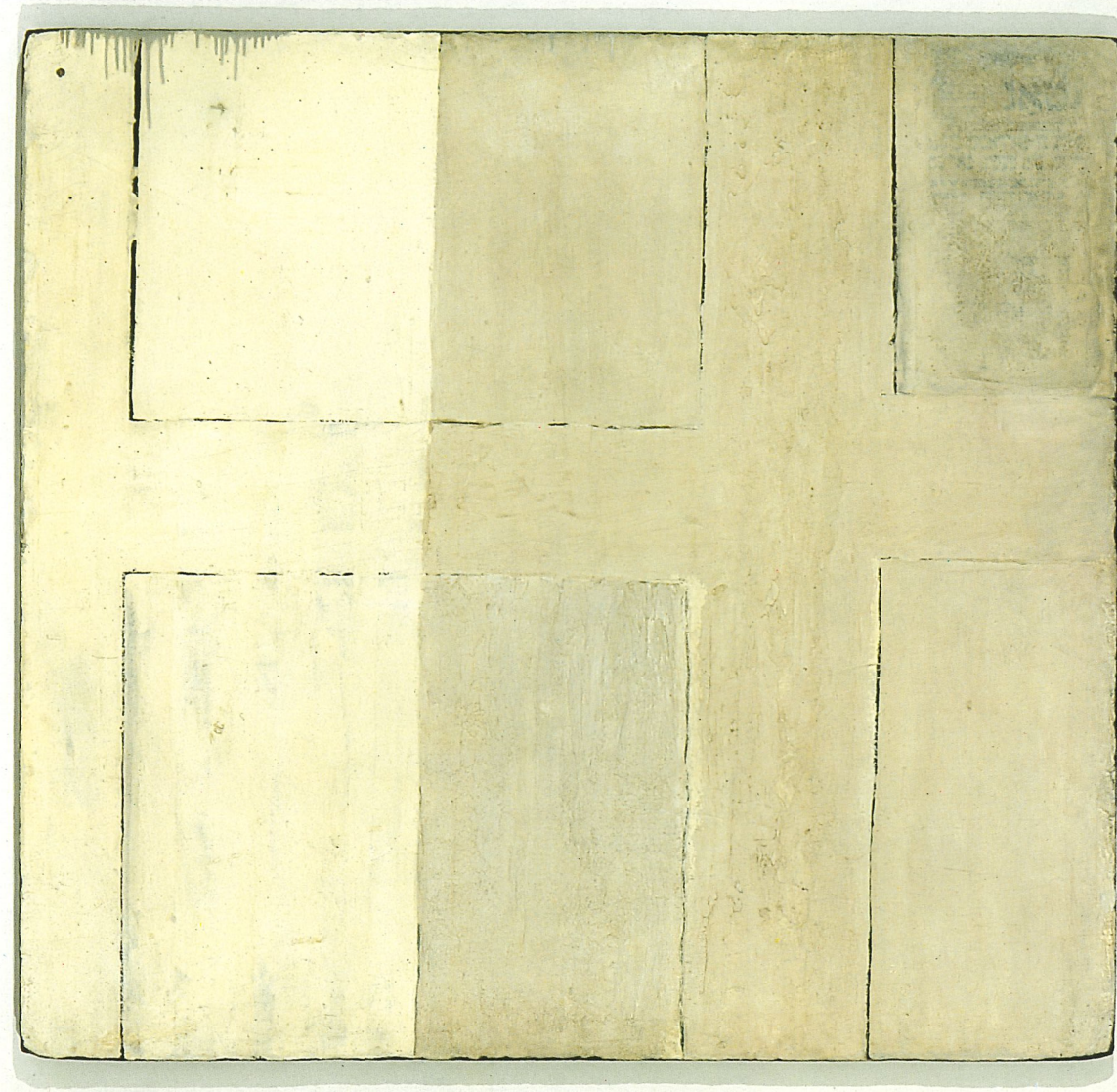
For research purposes only. Do not duplicate or reproduce without permission.
Robert Rauschenberg Foundation Archives

ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

ULAE



Tanya, 1974
(Tanya)



RICK GARDNER

Crucifixion and Reflection, circa 1950
(Penyalipan dan Pancaran)

ROCI

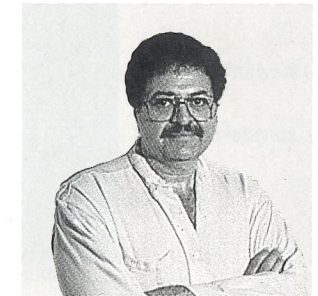
GIANFRANCO GORGONI



Robert Rauschenberg—Robert Rauschenberg, salah satu pelukis Amerika zaman sekarang yang paling penting, menjusun projek R.O.C.I. pada tahun 1980.

Robert Hughes—Robert Hughes pada permulaan kariernya adalah seorang ahli bangunan dan seniman kartoon. Sekarang ia adalah penulis yang ternama dan juga pengertik seni untuk majalah TIME.

Donald Saff—Donald Saff adalah direktur artistik R.O.C.I., pendiri dan bekas direktur Graphicstudio, seniman dan profesor.



Dr. Muhammad Haji Salleh—Dr. Muhammad Haji Salleh adalah seorang penulis terbitan terkenal serta pemegang biasiswa yang pernah memegang beberapa jawatan pensyarah termasuk jawatan-jawatan di Institusi Bahasa Malaysia dan di Universiti Kebangsaan Malaysia dimana beliau sekarang bertugas.

Robert Rauschenberg—Selamat Datang	4
Penghargaan.....	5
Donald Saff—Memperkenalkan Kepada R.O.C.I.....	6
Muhammad Haji Salleh—Seni Rauschenberg.....	10
Robert Hughes—Nikmat Seni Lukis Pelukis Yang Paling Bertenaga	14

R.O.C.I. (ISBN 0-910435-08-1) Catalog Robert Rauschenberg—Malaysia. Penerbitan dari mana mana bahagian adalah di larang sama sekali, tanpa kebenaran dari pihak penerbit, melainkan "Quotation" Ringkas untuk rencana rencana majalah dan Siaran Radio. Bahan Robert Hughes pada mulanya diterbitkan dalam Majallah Time pada November 29, 1976. Semua hakmilik adalah di punyai oleh Time Inc. Dicitak di USA oleh Ivy Hill, Inc., Amityville, New York. Di atur cetak oleh Rennert Bilingual, New York, New York. Di reka oleh James Elsis, New York, New York. Untuk maklumat sila hubungi Universal Limited Editions, Inc., 5 Skidmore Place, West Islip, NY 11795, USA. Hakcipta 1990.

Robert Rauschenberg



JURUGAMBAR DI TOKONG ULAR, PULAU PINANG

Selamat Datang

Tobago, Oktober 22, 1984

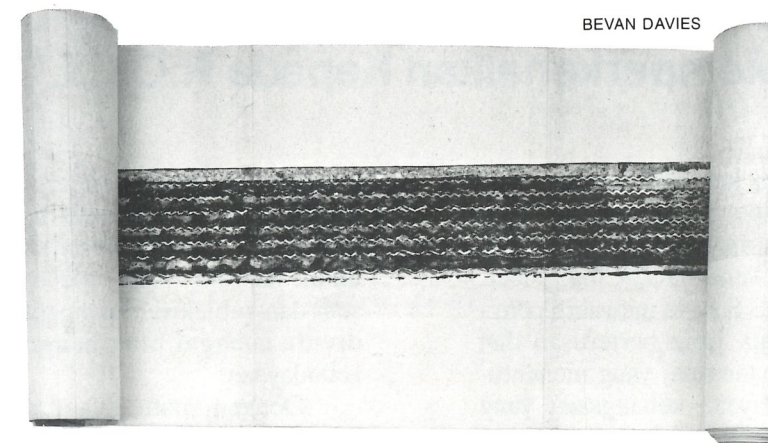
Setelah hanya mendapat sokongan rohani selama enam tahun, Rauschenberg Overseas Cultural Interchange (Pertukaran Kebudayaan Seberang Laut Rauschenberg) sekarang menjadi kenyataan. R.O.C.I. sebagai ringkasan, ialah projek persendirian empat tahun yang mengambil, membuat dan menukar seni dan fakta sekeliling dunia.

Tagasan diberi untuk mengalami bersama dengan persatuan-persatuan yang kurang damping dengan ide tanpa politik atau menghubungi dunia melalui seni. Suatu pilihan karya-karya yang dibuat atau dipengaruhi oleh negara-negara yang mengambil bahagian akan terus mengembara, termasuk video, foto, bunyi, lukisan, cetakan dan katalog ke negara yang berkaitan yang melebihi pameran pertama yang berfungsi sebagai mungkin, yang membolehkan pameran antarabangsa dan kerjasama wujud dan tumbuh.

Saya rasa dengan teguh dalam kepercayaan saya, yang berasaskan kerjasama dalam anika perjalanan yang luas, bahawa

pertemuan satu sama satu melalui seni mempunyai kuasa damai yang hebat, dan cara yang paling tanpa elitis untuk menikmati bersama penerangan yang biasa dan luarbiasa, dengan harapan untuk mempersonakan kita kepada kefahaman kreatif bersama untuk menafaat sekalian.

Seni mendidik, merangsang dan menenangkan sungguhpun pada mulanya tidak difahami. Kekeliruan kreatif itu sendiri menghidupkan keanihan dan perkembangan, membawa kepada kepercayaan dan toleransi. Untuk bersama merasa keganjilan kita yang sulit dengan bangganya akan mendampingkan kita semua. Semasa saya menjadi penuntut di Art Students League di bandaraya New York, saya telah dikelilingi oleh kumpulan-kumpulan pelukis yang kesemuanya, meneliti perbandingan persamaan dan keserupaan di antara benda-benda. Hanya setelah saya sedar bahawa yang dirayakan ialah perbezaan di antara benda-benda, saya menjadi seorang pelukis yang dapat melihat. Saya ketahui R.O.C.I. dapat membolehkan cara melihat ini wujud.



Automobile Tire Print, 1951
(Kesan Tayar Kenderaan)

Penghargaan

Keith Brintzenhofe
J. Carter Brown
Thomas Bühler
Jack Cowart
Janet Echelman
Wendy Elias
Bill Goldston
Nick Howey
Robert Hughes
Bradley Jeffries
Kelly Medei

Darryl Pottorf
Donald Saff
Günter Schlien
Rodney Schmidt
Ilona Tullmin-Bühler
Terry Van Brunt
Lawrence Voytek
David White
Brenda Woodard
Charles Yoder

Perbadanan Kemajuan Pelancongan Malaysia (TDC).

Jabatan Kastam dan Eksais Di Raja Malaysia.

Malaysia Airlines System, MAS.

Kuala Lumpur Hilton

Malaysia International Shipping Corpn. Bhd.

Radio dan Televisyen Malaysia (RTM).
Sistem Televisyen Malaysia Berhad (TV 3).

Akhbar-akhbar Tempatan

American International Assurance Co. Ltd.

American Malaysian Insurance Sdn. Bhd.

Arab-Malaysian Eagle Assurance Bhd.

Bank Negara Malaysia

Capital Insurance Bhd.

East-West UMI Insurance Bhd.

The Great Eastern-Life Assurance Co. Ltd.

Hong Leong Assurance Sdn. Bhd.

The Malaysian Cooperative Insurance Society Ltd.

Malaysia National Reinsurance Bhd.

Mayban Assurance Bhd.

Progressive Insurance Sdn. Bhd.

Talasco Insurance Sdn. Bhd.

Trust International Insurance (M) Sdn. Bhd.

UMBC Insurance Sdn. Bhd.

Sisson Paints (Easts) Sdn. Bhd.

Graphicstudio, University of South Florida, Tampa, Florida
Kunstspedition APV GmbH, Berlin
National Gallery of Art, Washington, D.C.
Rennert Bilingual, New York
Universal Limited Art Editions, West Islip, New York

Yang Berhormat Dato' Sabbaruddin Chik.

Menteri Kebudayaan dan Pelancongan Malaysia.

Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan Malaysia.

Kementerian Penerangan Malaysia.

Y.Bhg. Tuan Haji Khalid bin Haji Ismail

Y.Bhg. Tan Sri Dato' Azman Hashim

Puan P.G. Lim

Encik Hijjas Kasturi

Y.M. Raja Arshad bin Raja Tun Uda

Syed Ahmad Jamal

Donald J. Saff

Memperkenalkan Kepada R.O.C.I.

Ini ialah pameran kesepuluh seni lukis Robert Rauschenberg yang mengelilingi dunia, yang hingga masa ini telah diadakan di Mexico, Chile, Venezuela, Cina, Tibet, Jepun, Cuba dan U.S.S.R. Ia mewakili penglibatan merata dunia yang berterusan dan berkembang dari mana imej yang menentukan identiti kebudayaan kebangsaan yang tertentu tumbuh sebagai elemen penting dalam persembahan yang memuliakan kesemua kehidupan melalui seni.

Penghormatan terhadap benda-benda yang menjadikan tiap-tiap orang daripada kita tersendiri adalah menuju ke teras tujuan kesenian Rauschenberg. Kaedah penglibatan beliau dengan ukuran besar mewakili lanjutan sebenar untuk proses kerja sepanjang masa.

Kerja-kerja yang diperagakan di sini, mempunyai pendahuluan falsafah dalam

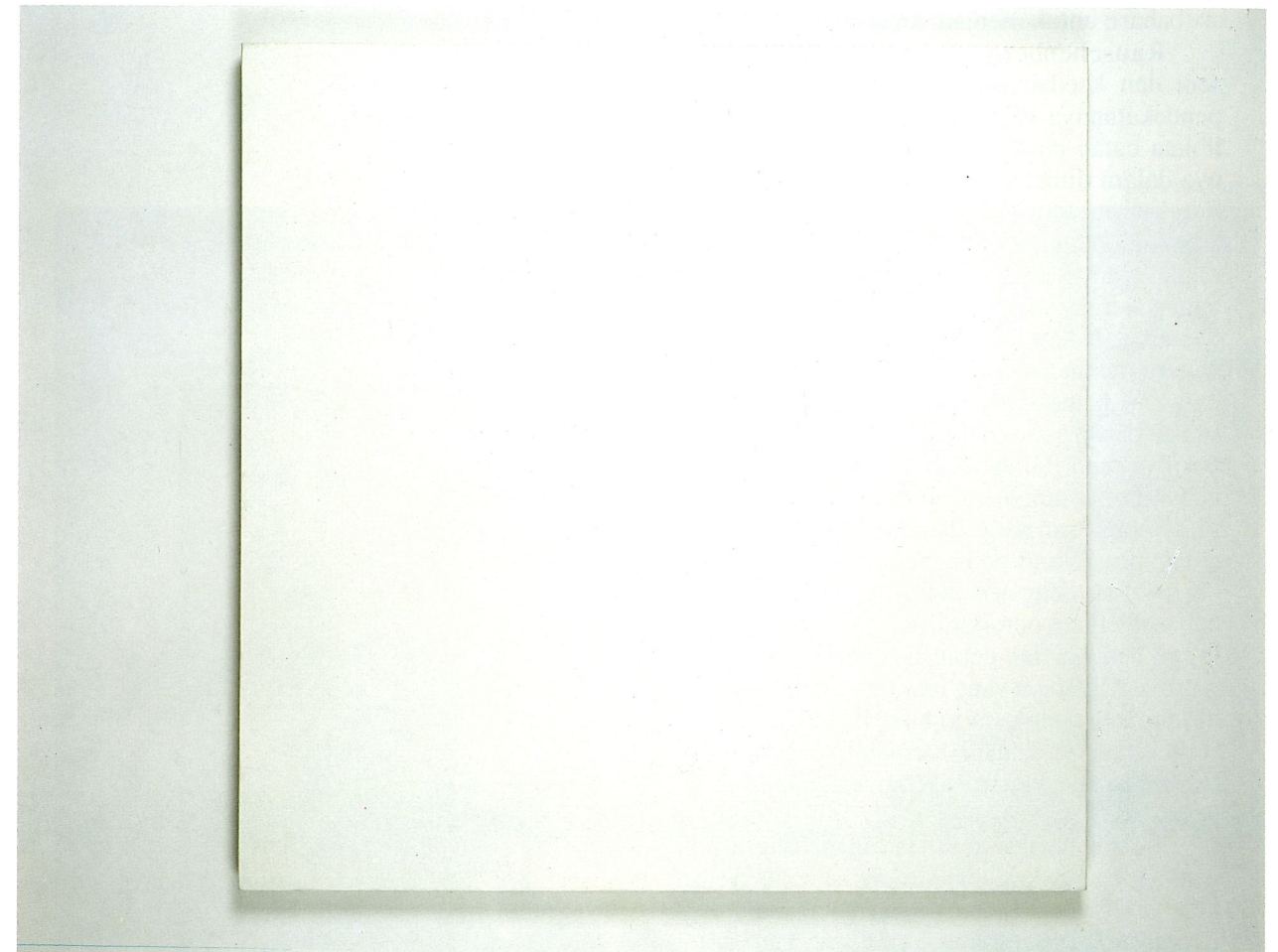
karya-karya Rauschenberg yang terawal. Catan-catan seluruh putih dan seluruh hitam tahun 1951 menubuhkan dan menegaskan untuk seluruh masa, ide objektiviti karya seni dan subjektiviti pengalaman kreatif individu sebagai blok bangunan asas bagi kebudayaan.

Dengan suatu isyarat yang besar dan berani, Rauschenberg menghentikan anggapan bahawa nilai-nilai seni dan kebudayaan dapat dilalui hanya melalui jalan dan upacara yang ditentukan oleh sejarah dan dimurnikan oleh seruan elita budaya. Sunguhpun tidak begitu difahami semasa dicipta, karya-karya itu sekarang wujud sebagai tabula rasa sastera dan metafora, yang mengguriskannya, kedalam sejarah seni lukis Barat. Ia adalah certera yang membenarkan semua pelukis untuk berfikir dan berhubung dengan bebas, meneliti sin-

DAN BODNIK



Rauschenberg semasa di studionya di jalan Pearl, circa 1955



GLENN STEIGELMAN

White Painting, 1951
(Lukisan Putih)



GLENN STEIGELMAN

Black Painting, 1951-52
(Lukisan Hitam)

tax baharu untuk menjadi kreatif.

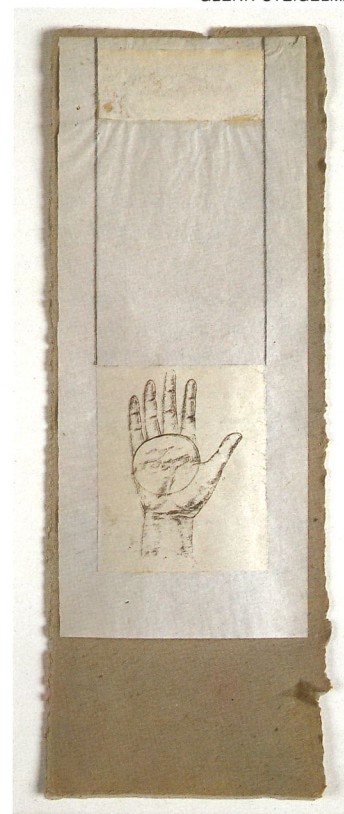
Rauschenberg telah menukar muka seni dan kaedah membuatnya. Kesegaran pendekatannya terhadap seni telah mengalihkan catan dari dinding dan meletakkannya dalam dimensi yang baru dan terbuka. Satah gambaran telah merentang kepada dunia, menembusi dan mengembang dan dilukis dalam semua dimensi. Dengan membuang definasi tradisi kita mengenai catan dan arca, beliau telah memberi kita konsep baharu mengenai bentuk karya seni dan memajukan pembaharuan ide mengenai kesesuaian bahan yang digunakan untuk membuat karya seni. Beliau telah menunjukkan kita bahawa nilai seni bukan terdapat pada bahan seni, tetapi terdapat pada kepentingan fungsi dalam proses luas pembangun makna.

Beliau dengan sendirinya telah membarui haluan pemikiran kita mengenai lukisan, cetakan dan perahan fungsi kertas itu sendiri. Minatnya yang luas terhadap semua bidang seni telah menghasilkan kegiatan kerjasama yang telah memajukan dengan bermakna ide kita mengenai teater, tarian dan muzik.

Bebas dari sistem-sistem ikonografi yang menggunakan makna dan memisahkan kesedaran sejagat, karya-karya seni dalam pameran ini membebaskan jiwa. Karya-karya itu membolehkan penembusan tanpa lisan mengenai ketegangan permukaan yang memperkenalkan kebudayaan-kebudayaan yang berlainan. Ia berkhidmat sebagai konduit dimana mengalir nilai-nilai antarabangsa dan kualiti yang boleh menyatukan tujuan kemanusiaan dan memberi kehormatan, kejujuran, keseluruhan dan kehebatan mengenai makna kehidupan. Rauschenberg tidak memberi kita cara melihat dunia, tetapi beliau telah memajukan cara-cara tersendiri yang mempersembahkan dunia kepada dirinya sendiri. Beliau menawarkan bukan komen mengenai kehidupan, tetapi peluang untuk hidup. Untuk merampas peluang itu, kita juga mesti bekerjasama dengan giatnya dalam proses hidup tanpa anggapan yang mengubahrupa dunia dan muncul sebagai peserta bebas bertindak dengan terbuka terhadap pengamatan yang sebenarnya wujud.

*Donald J. Saff,
Tampa, Florida, U.S.A.
© R.O.C.I., 1990*

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1952
(Tanpa Tajuk)

GLENN STEIGELMAN



Untitled, 1955
(Tanpa Tajuk)

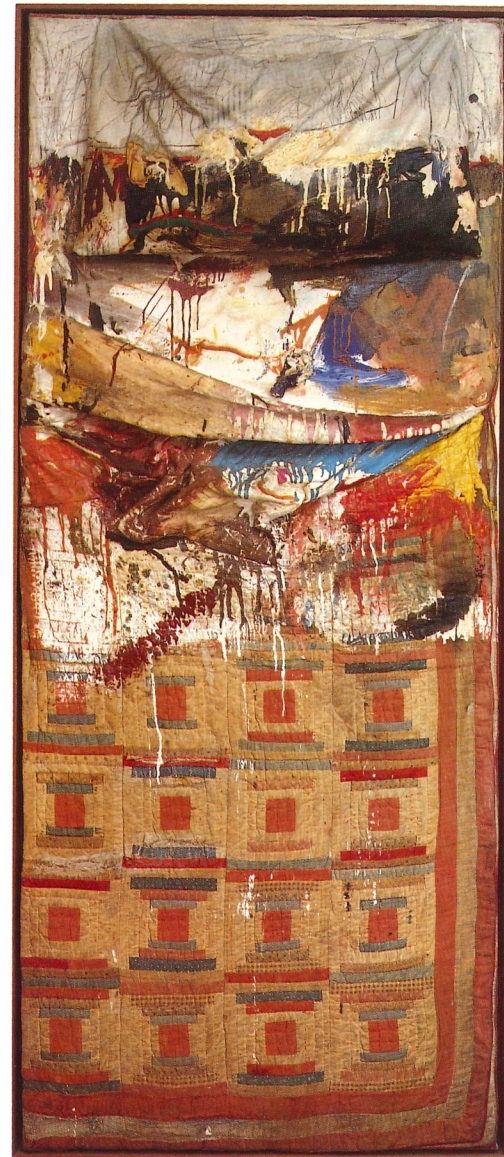
Seni Rauschenberg

Tradisi intelektual Asia Tenggara menganggap seni lukis sebagai gambaran dunia sebenar, sering dengan ajaran didaktik tersirat di dalam gambar-gambarnya. Tradisi ini menunjang erat pada agama dan masyarakatnya. Oleh itu apabila seorang seniman Asia Tenggara atau seorang penonton Asia Tenggara melihat karya-karya Rauschenberg yang dicipta daripada suatu perangkatan akar nilai dan budaya yang berlainan dan lebih dari itu karya-karya ini memberontak terhadapnya dia berada tiga kali terasing dari karya-karya ini. Namun demikian, kita bertanya, apakah yang sebenarnya berlaku kepada penonton itu, kerana secara dasar, Rauschenberg juga menyalin kehidupan dan menangkap kehadiran bendaan dan jasmaniahnya? Mungkin apa yang menjadi pembeza penting bukanlah perbuatan dasar menggambar kehidupan, tetapi caranya Rauschenberg menyalin dan bahan-bahan yang digunakannya.

Dunia yang dipersembahkan Rauschenberg amat fizikal, sebahagian daripadanya yang terdapat di depan pintunya, di antara temboknya, di North Carolina, di New York atau di beratus tempat yang dikunjunginya melalui rancangan ROCInya. Dalam usaha mencitrakan tempat-tempat jauh ini akhirnya dia telah menjadikannya sebahagian dari dunianya yang hidup, selalu membesar dan tanpa sempadan. Sekitaran-sekitaran jauh inilah yang sekarang sedang dimenangi oleh Rauschenberg untuk dirinya dan seninya dan dengan harapan membina persahabatan dunia.

Seninya bersifat kehadiran dunia ini yang pelbagai dan meremut—permukaan kayu, kotak logam, dawai, awning, tayar, botol, kambing, ayam betina, Rak mandi, basikal, tingkap dan sebagainya. Semua ini mempersembahkan suatu kehadiran yang nyata dalam ruang dan waktu dan seterusnya sifat tiga-dimensinya juga menjadikan karya-karya lebih hidup. Dia menamakan karya-karya ini combines, iaitu kolaj yang menghawa berbagai-bagai media, yang tidak cuba memberikan suatu peraturan dari luar. Jalinan saling mempengaruhi kegiatan-kegiatan di berbagai media adalah pusat karya Rauschenberg, yang ditandai pada seluruh kerjayanya oleh sifat eksperimen dan permainan.

DOROTHY ZEIDMAN



Bed, 1955
(Katil)



Odalisque, 1955-58
(Odalisque)

Dunianya terjadi dari bahagian-bahagian rencana, tanda-tanda, lambang-lambang yang dipadatkan oleh keperluan kesenian atau ruang tetapi juga oleh pendekatan konseptual terhadap benda-benda itu sendiri. Rauschenberg amat akrab dengan dunia teknologi yang sudahpun menjadi semacam musuh kepada seni. Pada ramai seniman, perbuatan melukis itu dengan sendirinya menempatkan kita dalam suatu dunia yang bertentangan dengan dunia saintis, dan malangnya juga kebajikannya. Karya-karya Rauschenberg adalah jambatan yang menghubungkan dunia-dunia yang kelihatannya tak mungkin dipertemukan. Kehidupan yang menjadi tema seninya mungkin barang-barang logam yang hadir setiap hari dalam wilayah fizikal atau emosi kita, atau juga bentuk-bentuk lain seni yang akan dapat menangkap gambar-gambar ini yang sedang hanyut dalam aliran waktu seperti foto, cetakan; sutera-saring, atau lainnya yang diperjelaskan lagi oleh berus pelukis.

Sememangnya seni tidak perlu berbicara

tentang hal-hal yang bersifat kekal dan sejagat dalam cara-cara yang kekal dan sejagat. Seni boleh menangkap dunia mentah yang biasa, yang sebenarnya menjadi sebahagian besar hidup itu sendiri. Didekati dengan rasa takjub, ingintahu dan tenaga gaya Rauschenberg, bahagian-bahagian ini juga mungkin bersifat dramatis seperti dulunya dikhususkan kepada tema-tema hidup dan mati, percintaan dan perpisahan, kewiraan, keindahan dan sebagainya. Warna-warna radikal, sifat-sifat tiga dimensi yang dramatis semuanya mengelilingi kita dan menyerang dengan stimuli yang bukan lagi tradisional.

Kepada ramai orang Malaysia melihat karya-karya Rauschenberg bermakna berinteraksi penuh ghairah dengan karya-karya ini, tetapi untuk benar-benar menghayatinya kita harus melalui suatu perubahan konsep.

Pameran karya-karya Rauschenberg di Malaysia ini menjadi suatu lagi perhentian dalam suatu perjalanan panjang ke seluruh dunia untuk seterusnya mencantumkan pengalamannya melalui karya-karya seni yang



Monogram, 1955-59
(Monogram)



Coca-Cola Plan, 1958
(Pelan Coca-Cola)

dilihamkan oleh budaya setempat. Lukisan, arca dan sebagainya adalah susunan kembali budaya-budaya sesebuah negeri/tempat itu di kanvas dan berlaku sebagai tafsiran kenyataan negara itu dari mata pandangan yang baru dan pengalaman menemui dan mendekati unsur-unsur tempatan ini.

Pameran di Malaysia ini juga menjadi sebahagian daripada rancangan besar yang terkenal sebagai Pertukaran Budaya Seberang Laut Rauschenberg, atau "Rauschenberg's Overseas Culture Interchange", pendeknya R.O.C.I, yang dimulakan di awal tahun-tahun 1980an sebagai suatu usaha untuk menghubungi dan berbicara dengan negara dan manusia seberang laut melalui bahasa seni.

Dalam suatu temuramah Dr. Donald Saff, Pengarah Seni Projek R.O.C.I ini melihat tujuan Rauschenberg selain menjalin silaturahmi di antara negara-negara juga memperkenalkan dunia kepada diri (dunia) itu sendiri, terutama apabila Rauschenberg memasuki sesebuah negeri dan bekerjasama dengan seniman-senimannya.

Konsep bahawa sesuatu pameran itu adalah hasil kerjasama antarabangsa berbagai

seniman, pegawai dan institusi, juga menjadi bukti pejal kepada usaha untuk mendekati dirinya dengan seniman-seniman sesebuah negara. Jalinan berpuluh-puluh negara akan dengan sendirinya mencipta suatu hubungan erat di antara Rauschenberg, seniman-seniman dan negara-negara ini. Dalam rangka dan unggul inilah Rauschenberg telah menjelajah dan bekerjasama dengan seniman-seniman di Jepun, China, Mexico, Tibet, Chile, Sri Lanka, Venezuela, Cuba dan Rusia.

Selain seniman nampak ramai juga sasterawan dunia yang telah bekerjasama untuk menjayakan pameran-pameran Rauschenberg. Penulis-penulis terkenal seperti Octavio Paz dari Mexico dan Jose Donoso dari Chile pernah melibatkan diri dan bakat mereka.

Projek yang besar dan panjang ini bersumberkan biaya pribadi Rauschenberg. Beliau menghambakan diri kepada seni dan kepada unggul bahawa seni akan menyatukan dunia yang sering retak ini dan membantunya mencari kedamaian.

Muhammad Haji Salleh

Robert Hughes

Nikmat Seni Lukis

Pelukis Yang Paling Bertenaga

Seperti kebanyakan bidang, seni lukis dalam tahun-tahun 70-an belum diberikan sebarang nama lagi. Ahli sejarah yang menyingkap kembali seni lukis Amerika dalam tahun-tahun 1960-an telah menyatakan beberapa gerakan dan konvensi—seni pop, seni minimal, seni konsep, seni op, lukisan *colour-field*, doktrin tentang datar dan tepi berbingkai, proskripsi, dan mandate. Kategori ini berterusan seperti kad dalam mesin perakam. Seni lukis dalam tahun 70-an lebih bersifat aneka bentuk, tidak mempunyai cita-cita dan lebih sukar untuk dibahagi-bahagikan. Doktrin yang wujud ketika itu menaruh kepercayaan kepada “Either” (sama ada), “or” (atau) dan “Holy Both” (kedua-duanya sekali).

Dalam tahun-tahun 1960-an, formalisme menganugerahkan hak *messanic* (matlamat jangka panjang) yang eksklusif terhadap citarasa. Sekiranya citarasa seseorang itu untuk satu jenis seni sahaja, maka orang itu diharapkan “menentang” seni yang lain. Di samping itu lahir pula satu golongan penghimpun yang baru yang berhasrat untuk membelanjakan wang mereka untuk benda-benda yang betul-betul bernilai sahaja hinggalah kepada apa-apa yang ternyata mempunyai nilai sejarah, dan mempunyai pendapat kebudayaan yang kemaskini—iaitu kewibawaan yang dikehendaki. Namun keadaan bukan sedemikian hari ini. Aliran pendapat di Amerika telah berkembang menjadi seperti delta yang dalamnya idea tradisional *avant-garde* telah dilenyapkan. Maka untuk menentang dogma bahawa lukisan realis dihapuskan oleh seni abstrak dan seni foto, realisme muncul semula dalam beberapa banyak bentuk, sama banyaknya seperti jumlah pelukis.

Daripada bentuk lembut foto-realisme yang mempunyai renungan terperinci pada latar plastiknya hinggalah kepada ahli seni yang romantik di Maine dan runungan tajam pelukis California yang mengambil masa selama tujuh tahun untuk menyiapkan sebuah gambar kecil beberapa inci pasir, butir demi butir, jenis tidak sudah-sudah. Seni foto te-

lah memperoleh status yang tidak dapat dibayangkan satu dekad yang lalu. Manakala itu, pelukis abstrak, setelah dibebaskan dari ketenatan misi mereka, tidak lagi segan-siludangan corak dan hiasan. Sebaik-baik sahaja keinginan untuk melukis diri sendiri ke dalam sejarah merosot, satu subjek baru mengambil alih, iaitu kebenaran percuma untuk mengimport kehidupan secara keseluruhannya ke dalam seni melalui video, persembahan dan penyertaan. Suatu pemilihan doktrin yang luas dan hebat wujud.

Di tengah-tengahnya ialah peristiwa besar yang simbolik, iaitu tinjauan masa lampau kira-kira 160 karya Robert Rauschenberg yang dirasmikan bulan lepas di National Collection of Fine Arts di Institut Smithsonian, Washington, D.C. (dan telah dipamerkan sepanjang 1977 di Muzium Modern Art, New York dan di muzium-muzium di San Francisco, Buffalo dan Chicago). Dengan bakat dan senyumannya yang menawan Rauschenberg yang kini berusia 51 tahun, telah menjadi *enfant terrible* (anak teruk) modernisme Amerika selama sebahagian besar 25 tahun: si nakal yang sentiasa memberi kepuasan kepada semua pendedar baru. Beliau merupakan contoh nikmat seni lukis.

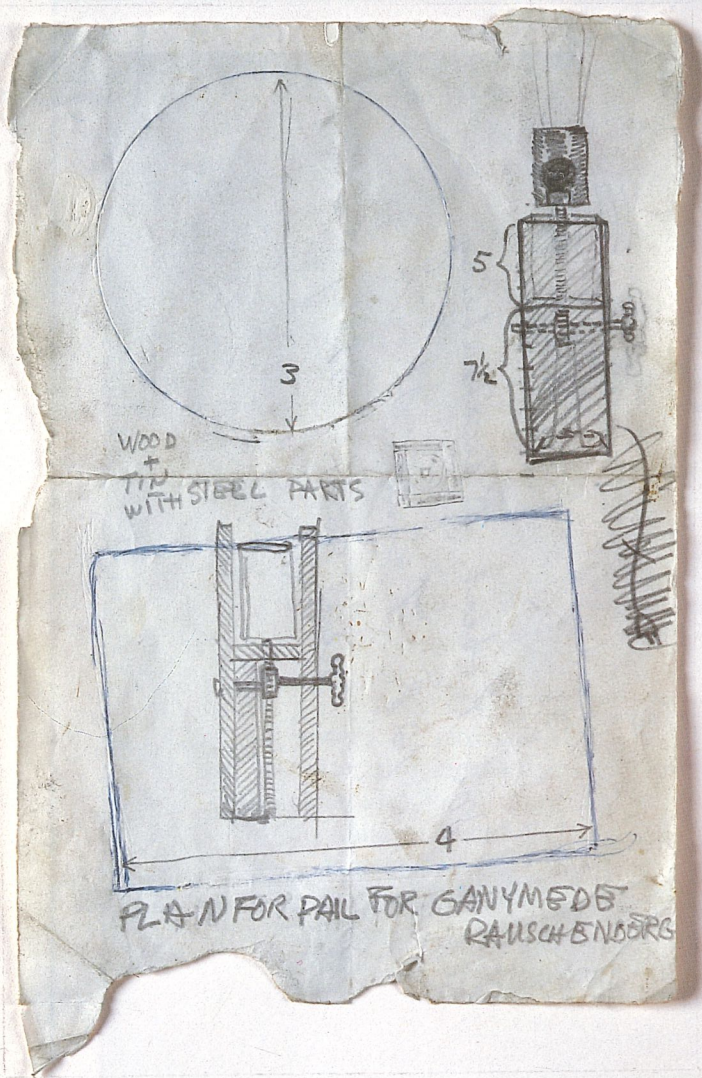
Rauschenberg paling dikenali sebagai orang yang telah membuka liku-liku imageri yang ditakluki oleh seni pop dalam tahun-tahun 60-an. Tetapi tatkala saudara menyaksikan pameran beliau, dengan perasaan yang berkobar-kobar, pameran yang telah diatur dengan teliti oleh Walter Hopps, kurator lukisan abad ke-20, saudara dapat lihat daripada hasil Rauschenberg yang banyak dan berbagai-bagai itu seperti siri *kombinasi*, lukisan, saring sutera, seni arca dan cetakan, bahawa tidak banyak seni anti formalis Amerika yang tidak dapat disentuh atau dibangkitkan secara terus oleh bakat Rauschenberg yang megah, cuai dan produktif itu. Kita terhutang budi kepadanya kerana andaian luas bersifat kebudayaan bahawa sesuatu karya seni boleh wujud tanpa batasan waktu dalam apa bentuk bahan (dari-



pada patung kambing kepada bentuk badan manusia) di mana-mana jua (di atas pentas, di hadapan kamera televisyen, di dalam air, di atas bulan atau dalam sebuah sampul surat yang telah ditutup rapat), untuk apa jua tujuan (merangsang, berfikir, berseronok, merayu, mengugut), dan destinasi yang dipilihnya, dari muzium hinggalah ke tong sampah. Ahli sejarah seni lukis, Robert Rosenblum mengelarkannya “genuis yang cekap dalam berbagai-bagai lapangan”. “Setiap pelukis selepas 1960 yang mencabar bahawa wujud sekatan terhadap seni lukis dan arca dan mempercayai bahawa seluruh hidup ini terluang kepada seni lukis amat terhutang budi kepada Rauschenberg—buat selama-lamanya.”



Canyon, 1959
(Lurah)



GLENN STEIGELMAN

Plan for Pail for Ganymede, 1959
(Pelan Timba untuk Ganymede)

Namun, memang terdapat pandangan yang berbeza. Dalam tahun 1960-an, Rauschenberg dibenci oleh golongan formalis dan dicurigai oleh golongan lain. Citranya sentiasa rendah dan rambang, hakikat ini disembunyikan oleh pemilihan Hopps yang hati-hati terhadap karya yang dipamerkan. Tetapi sifat rambang dan lucu Rauschenberg lah yang menyakitkan hati. Beliau tidak mengambil berat tentang keseriusan yang dimestikan oleh dunia seni lukis New York yang gigih. Nama baiknya terjaga dengan sendirinya; beliau tidak perlu menjaganya. Lagipun Rauschenberg adalah seorang yang pemboros. Gambaran beliau dalam jaket kulit yang bertatarkan jarum landak yang kelihatan tegang tetapi sebaliknya pula, yang disesuaikan dengan fesyen ala Jack Daniel's, sambil tertawa macam orang gila dari Texas di samping mencuba memeluk semua orang sekaligus tidak asing lagi kepada kebanyakan orang.



Pail for Ganymede, 1959
(Timba Ganymede)

GLENN STEIGELMAN

Sebab itulah Rauschenberg selalunya tidak mendapat pujian yang beliau sepatutnya terima—tidak juga untuk sifat *altruisme* yang ditunjukkan ke atas orang lain yang tiada tolok bandingnya di kalangan pelukis di New York. Rauschenberg sendiri yang tidak menjaga nama baiknya, dan sebahagian besar masanya ditumpukan kepada gerakan *Artists' Rights* (hak artis) dengan melobi untuk royalti pelukis atas penjualan semula lukisan mereka. Rauschenberg yang tahu-menahu tentang tindakan-tindakan yaysan menyerahkan bantuan yang telah diterima, menubuhkan dan melabur dalam *Change, Inc.*—tabung tempat pelukis yang memerlukan wang tunai dengan segera boleh mendapatkan bantuan kecil-kecilan dalam masa yang singkat. Beliau dapat membantui Rangkaian Karyanya yang berjudul *Hoarfrost* dijual dengan harga \$4,000 setiap satu, lukisan saring-sutera *Barge* (1962) boleh mencapai setinggi \$500,000 di pasaran hari ini. “Bob telah melabur banyak wang dan masanya ke dalam dunia seni lukis berbanding dengan para pelukis lain yang masih hidup,” kata seorang kenalannya.



Canto XXXIV, 1959-60
(Pantun Seloka XXXIV)



Canto IV, 1959-60
(Pantun Seloka IV)

“Dia perlu percaya pada masyarakat seni lukis. Memang begitulah sifat orang St. Paul—‘kita harus mencintai satu sama lain atau mati.’”

Milton Rauschenberg (Beliau menukar namanya kepada Robert tatkala masih muda) dilahirkan pada 22 Oktober 1925 di Port Arthur, Texas, iaitu sebuah bandar penapis minyak yang bercuaca lembab di Teluk Mexico. Bapanya, Ernest Rauschenberg merupakan anak seorang doktor pendatang dari Berlin yang telah berhijrah ke Texas Selatan dan berkahwin dengan seorang wanita dari kaum Cherokee. Port Arthur bukanlah sebuah pusat kebudayaan. Orkestra simfoninya ialah sebuah peti muzik, dan komedi pula adalah muziumnya. Satu-satunya yang boleh dikatakan seni lukis ialah kad agama berbentuk litokrom yang murah yang digantung dalam bilik rehat rumah Rauschenberg (seluruh anggota keluarga itu aktif dalam gereja tempatan). Beberapa dekad kemudian Rauschenberg akan merujuk dengan jelas kepada kad tersebut dalam karya kombinasinya yang awal seperti *Collection*, 1953-54, dan *Charlene*, 1954. Pendidikannya tidak begitu tetap. Beliau belajar di sekolah kebangsaan di Port Arthur dan tamat sekolah menengah tinggi pada tahun 1942. “Saya selalu mendapat gred yang rendah,” Rauschenberg berkata. Ejaan beliau masih teruk. Pada musim rontok 1942 beliau mendaftar untuk kursus farmasi di Universiti Texas di Austin, tetapi cinta Rauschenberg kepada binatang mengganggu pelajarannya. “Saya dipecat dalam masa enam bulan kerana saya enggan membedah seekor katak hidup dalam kelas anatomi.” Namun ketika itu Amerika terlibat dalam peperangan dan Rauschenberg menyertai Tentera Laut Amerika Syarikat. Beliau ditugaskan di sekolah perubatan tentera laut di San Diego sebagai perawat pesakit jiwa. Rauschenberg menghabiskan 2½ tahun, kesudahan perang itu, bekerja di pelbagai hospital di California. “Di sinilah saya belajar betapa sedikitnya perbezaan antara sifat waras dan sifat gila—dan sedar bahawa apa yang diperlukan oleh semua orang ialah kombinasi kedua-dua ciri itu.”

Setiap kali beliau mendapat cuti selama beberapa hari, Rauschenberg akan terus ke lebuhraya dan menumpang kenderaan yang hendak pergi mana-mana sahaja. Dalam salah sebuah lawatan untuk menghabiskan masa itu, Rauschenberg diperkenalkan kepada Taman Kaktus di Perpustakaan Hun-

tington di San Marino. Beliau pun pergi ke sana dan mendapati lukisan dalam perpustakaan itulah lukisan “sebenar” yang pertama beliau pernah lihat: *Portrait of Mrs. Siddons as the Tragic Muse* karya Sir Joshua Reynolds dan *The Blue Boy* karya Thomas Gainsborough. Kebudayaan zaman George yang halus dan jelas membingungkan Rauschenberg. Dalam hidupnya beliau belum pernah menatap sebuah karya seni sebagai satu seni dan perkara pertama yang menarik perhatiannya ialah “ada orang yang telah

kisannya yang pertama, iaitu potret seorang rakan dalam *Tentera Laut*. Tiga puluh tahun kemudian, beliau masih menganggap malam pertama yang sulit itu sebagai sesuatu yang patut dicontohi. “Mestilah ada unsur-unsur rahsia, unsur-unsur jenayah dalam hal mencipta sesuatu karya,” katanya. “Tapi kalau kita berjaya, sukar hendak menyaranya. Kita semua akan jadi selesa akhirnya. Itulah yang terjadi kepada penjahat.”

Apabila beliau diberhentikan dari *Tentera Laut* dalam tahun 1945, Rauschenberg

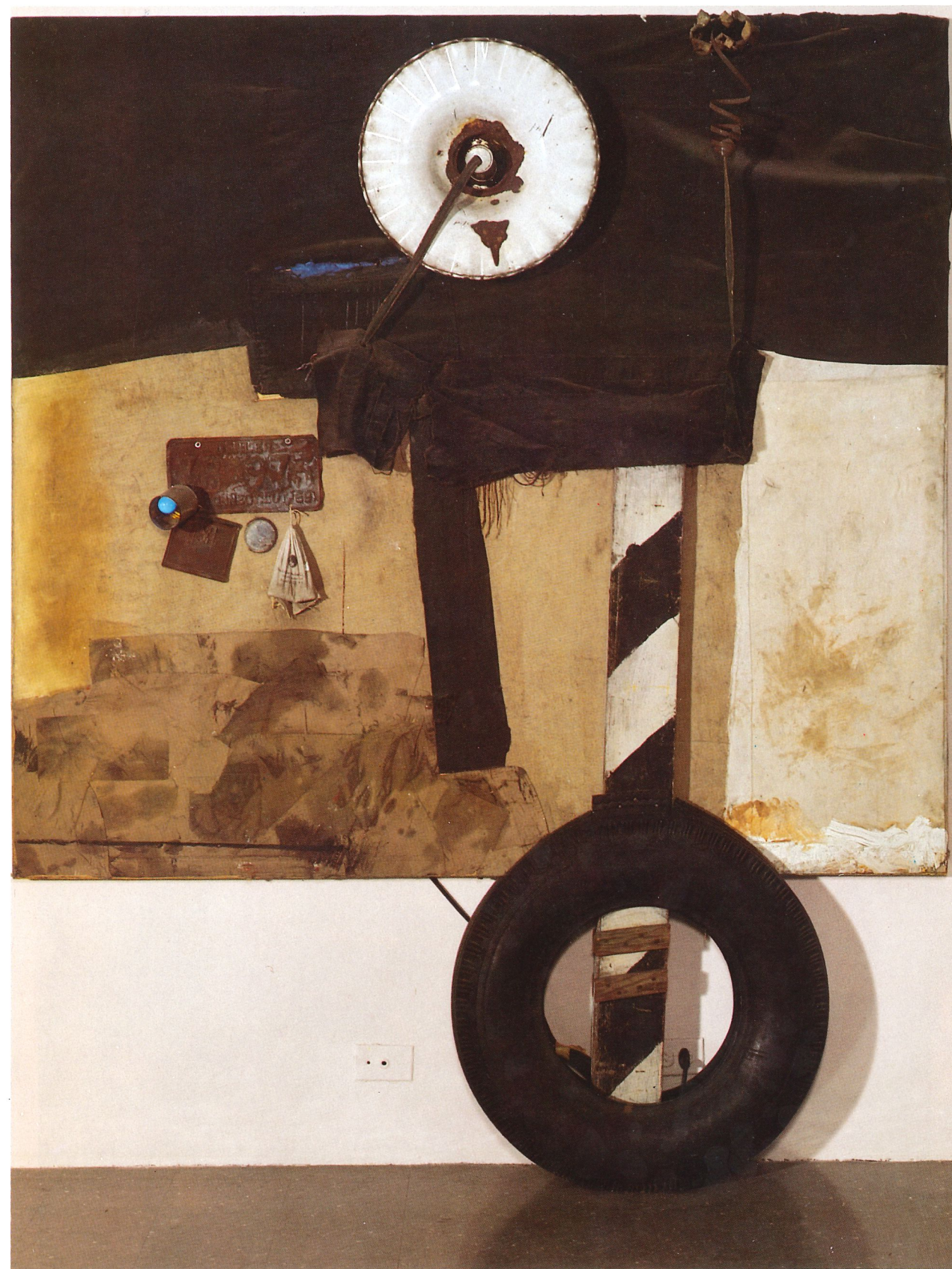


Trophy II (for Teeny and Marcel Duchamp), 1960-61
(Piala II—Untuk Teeny dan Marcel Duchamp)

memikirkan benda-benda ini dan menciptanya. Di sebalik setiap karya itu ialah seorang insan yang profesyennya ialah untuk mencipta. Perkara ini belum pernah terlintas dalam fikiranku.”

Maka Rauschenberg pun memutuskan dia akan melukis. Di berek tempat tinggalnya dia sentiasa ada teman, dan sesiapa yang melukis akan dipersendakan. Pada suatu malam Rauschenberg menguncikan dirinya dalam tandas bertemankan sekeping kadbod, lantas dengan diam-diam melukis lu-

memutuskan untuk belajar tentang seni lukis. Beliau mendaftar sebagai pelajar di Institut Seni Kansas City di bawah *G.I. Bill of Rights* (Rang Undang-Undang Hak G.I.) Setiap sen disimpan untuk lawatan ke Eropah dan pelayaran statutori ke Mekah yang dilakukannya dalam tahun 1948. “Saya yakin seseorang itu mesti belajar di Paris kalau orang itu artis. Saya fikir saya dah 15 tahun terlewat.” Beliau belajar sekejap di Akademi Julian; namun oleh sebab beliau tak tahu bertutur bahasa Perancis, pengajiannya ti-



First Landing Jump, 1961
(Pendaratan Lompat Pertama)



Kite, 1963
(Wau)



Estate, 1963
(Ladang)

dak begitu mendaratkan kesan. Beliau terasa kelam-kabut, hanya memuaskan nafsu sendiri dan berasa mual dikelilingi oleh tradisi moden yang bersifat akademik yang tidak dapat digarapnya.

Di akademi itu beliau berjumpa dengan bakal isterinya, seorang penuntut dari Amerika bernama Susan Weil. Mereka pulang ke Amerika Syarikat bersama-sama pada musim rontok tahun 1948. Rauschenberg terbaca sebuah artikel dalam majalah TIME tentang Josef Albers seorang peneroka ekspresionisme, dan veteran Bauhaus yang sedang mengajar di Kolej Black Moun-

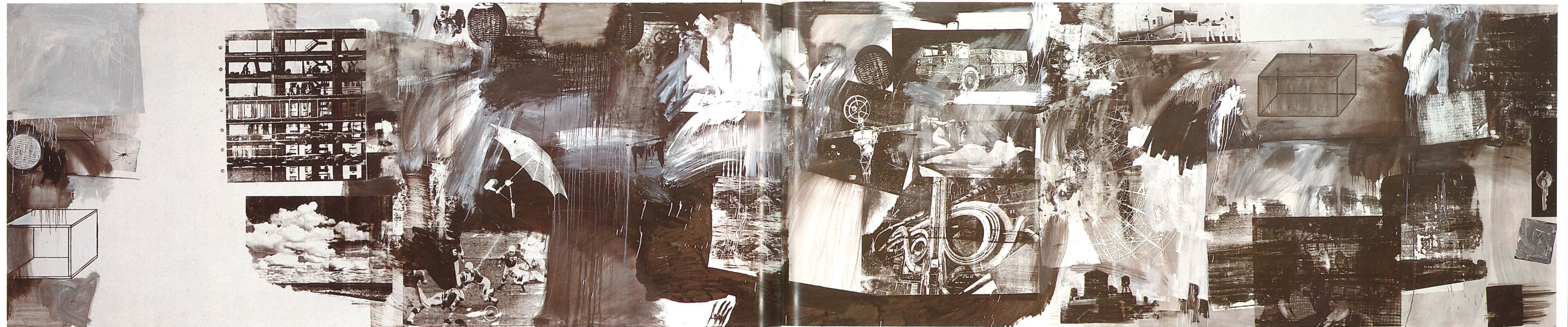
itu. Cara dia berfikir tidak dapat disesuaikan dengan pendapat Albers yang hebat dan tegas itu. "Albers mempunyai sistem yang sungguh menakjubkan," beliau berkata. "Fakta campur ancam. Saya berasa terkejut. Saya akan lakukan apa-apa sahaja untuk menyukakan hatinya; itulah bahagian yang paling menyedihkan. Albers benar-benar tidak gemarkan karya saya. Saya berasa saya tak dapat membuat sesuatu yang berfaedah. Saya tak ada latar belakang dan juga kedudukan yang baik."

Bagaimanapun salah sebuah latihan ala-Bauhaus yang diberi kepada penuntut-

rah seni lukis telah menyaingi karya tadi, dan karya beberapa pelukis muda dari Amerika seperti Robert Ryman (lukisan serba putih), Brice Marden (catan enkostik) boleh dikesan kepada mereka. "Albers" menurut Rauschenberg, "membuat saya seorang yang berdisiplin yang tanpanya saya tidak akan dapat berkarya."

Tetapi terdapat sedikit kekecohan di Black Mountain kerana pencipta John Cage dan rakannya Merce Cunningham, seorang pereka tari—penari, adalah di antara pembaharu yang menetap di situ. Kalaulah boleh dikatakan yang seni maju (advanced) di

ningham, namun seseorang itu boleh bekerjasama, dan itulah yang dilakukan oleh Rauschenberg. Sepanjang panjang tahun 50-an dan awal 60-an beliau mereka set dan kostum untuk kumpulan penari Cunningham. Pada satu tahap, Rauschenberg menjadikan dirinya saluran melalui mana berjuta-juta ringgit yang dibuat oleh seni baru (new art) dalam tahun 60-an, termasuk karyanya sendiri, dipindahkan ke *avant-garde* yang tidak menguntungkan, iaitu tarian dan muzik. Ketika bertindak demikian, beliau merasakan beliau menjalankan tanggungjawabnya, kerana apabila Rauschen-



Barge, 1962-63
(Tongkang)

tain di Carolina Utara. Albers dihormati sebagai ahli teori dan disiplin: seorang pendorong *Junker*. Rauschenberg berpendapat beliau memerlukan disiplin.

Rauschenberg merupakan salah seorang pelukis paling berjaya yang pernah diajar oleh Albers, namun Albers tidak suka akan karyanya. "Saya tak mahu tahu siapa melukisnya," dia akan berkata tatkala dia masuk ke dalam kelas sambil menunjuk ke arah usaha terbaru Rauschenberg. Beberapa tahun kemudian, apabila di tanya tentang Rauschenberg, maestro tua itu akan menjawab dengan bengkeng "Hingga hari ini saya mempunyai kira-kira 600,000 penuntut; takkanlah saya boleh ingat kesemuanya." Sebaliknya Rauschenberg takutkan gurunya

nya merupakan asas amalan Rauschenberg kemudiannya mereka disuruh mencari barang-barang terbuang "yang menarik"—apa-apa sahaja dari tin buruk hinggalah ke roda basikal dan batu-bata—dan membawanya ke bilik darjah sebagai contoh bentuk estetik secara sengaja. Lagipun latihan keras menggunakan warna yang dikenakan oleh Albers mempengaruhi lukisan hebat yang dilakukan oleh Rauschenberg antara 1951 dan 53: panel putih dan kemudian panel hitam, warna hitam dicat pada suratkhbar yang sudah dironyokkan dengan tidak menampakkan sebarang kaitan dengan warna. Dua puluh lima tahun yang lalu, gambar-gambar ini kelihatan pelik; kini ianya kelihatan bersifat memandang ke depan. Seja-

Amerika dalam tahun 1950-an dan awal 60-an mempunyai seorang guru yang asli, maka orang itu ialah Cage: seorang pencipta yang paling *avant-garde* dan paling jelas, iaitu Marcel Duchamp bidang muzik, lelaki yang mewujudkan kombinasi senyap dan bunyi rambang ke dalam satu strategi aesthetic agar dapat memberi seni, ketumpatan kehidupan. Contoh Cageloh yang mendorong Rauschenberg menghuraikan dengan jelas kenyataannya yang sering dipetik bahawa "lukisan mempunyai hubungan dengan kedua-dua seni dan kehidupan . . . saya mencuba memenuhi ruang antara kedua-duanya."

Seorang pelukis tidak dapat menyaingi kewujudan suci dan cerewet Cage dan Cun-

berg berpindah ke New York pada musim rontok 1949, beliau menyertai sekumpulan penari dan ahli muzik yang bergerak di sekitar Cage, Cunningham dan Morton Feldman; mereka inilah, lebih daripada para pelukis New York, yang memberinya satu perasaan masyarakat artis yang pertama yang sebenarnya. "Unsur umum yang kami perolehi ialah keghairahan dan kemiskinan. Saya tidak berasa selesa dengan motivasi pelukis di sekelilingnya—walaupun saya gemarkan kerja itu. Terdapat unsur kasihankan diri sendiri, perasaan yang kita dianiyai oleh dunia ini. Saya tak pernah berasa begitu. Dengan didikan agama yang saya terima saya merasakan, diri kita sendiri yang memilih hidup cara begitu, dan itulah pili-



Persimmon, 1964
(Pokok Persimmon)

han moralnya. Cage dan saya pernah menjual buku kami untuk membeli makanan. Adakalanya saya merasa gundah. Namun apabila terpaksa memutuskan “Inikah yang kau nak lakukan?” setiap hari—itulah yang membuat kerja saya seronok.”

Seringkali Rauschenberg tidak mempunyai wang yang cukup untuk membeli bahan yang sesuai, maka beliau pun menggunakan bahan yang kurang baik. Kertas cetakan biru berharga \$1.75 segulung; beliau dan Susan Weil (mereka berkahwin dalam tahun 1950, dan anak lelaki mereka, Christopher dilahirkan pada tahun berikutnya) akan membentangkan kertas itu atas lantai apartmen mereka, menyerakkan objek bercorak seperti jala ikan dan doilie ke atasnya, dan salah seorang akan berbaring terlanjang di atasnya sementara yang seorang lagi akan menyulunkan lampu ultra violet untuk membuat teraan yang besar-besar. Hanya satu sahaja karya sedemikian yang wujud kini; hantu *roentgen* berwarna biru yang lutsinar tetapi mengerikan. Kemudian Rauschenberg meletakkan motif yang serupa—keratan sinar x badannya sendiri—ke

dalam litografinya yang terbesar dan teragung, iaitu *Booster*, 1967.

Dalam cetakan biru ini, dua tema seninya yang dah matang muncul. Yang berthema ialah karya kerjasama; beliau mengusahakannya bersama-sama isteri beliau di samping bekerja dengan orang lain dalam teater, tarian dan cetakan. “Idea bukan merupakan milik seseorang; idea berkembang secara kolektif, dan sifat inilah yang menghapuskan perasaan ego yang pada umumnya menular ke dalam seni.”

Yang kedua dan yang sama penting ialah idea bahawa permukaan lukisan merupakan himpunan gambaran yang saksama. Apa benda pun boleh dijatuhkan ke atas cetakan biru dan meninggalkan kesan. Tidak lama kemudian Rauschenberg mengusahakan lukisan rumput—ikatan-ikatan tanah dan tumbuhan diikat dengan dawai dari mana benih akan tumbuh keluar. “Karya terakhirnya dalam jenis ini terhapus disebabkan kesejukan dan kehausan dalam loteng rumahnya di Lorong Fulton pada tahun 1954. Hasil usaha yang melucukan ini, lucu tatkala itu, boleh menjadi sesuatu yang amat penting kepada seni moden.

Pada waktu itu Rauschenberg tinggal di tengah-tengah persekitaran yang penuh dengan barang lama—Manhattan—tempat di mana lebih banyak artifak dibuang setiap minggu daripada apa yang dibuat dalam abad ke 19 di Paris. Kalau dia bersiar-siar pada waktu petang dia akan peroleh satu set perkakas untuk berkarya: Kadbod, sekatan polis yang telah dilarikan, tar, patung burung, payung yang sudah rosak, cermin dan

PETER MOORE



Pelican
(Burung Pelikan)



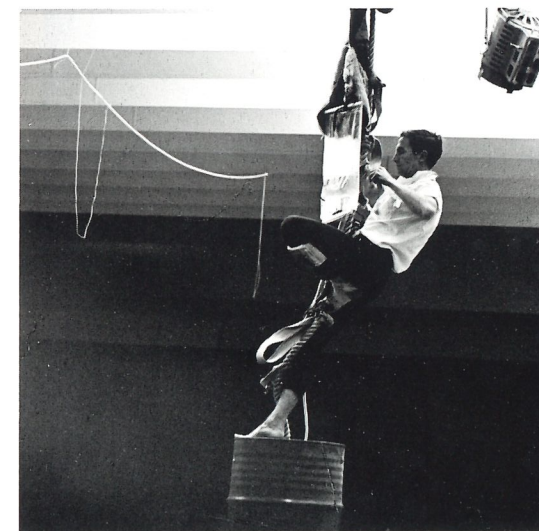
PETER MOORE

Pelican, 1963
(Burung Pelikan)

STIG T. KARLSSON

Elgin Tie, 1964
(Tali Leher Elgin)

STIG T. KARLSSON



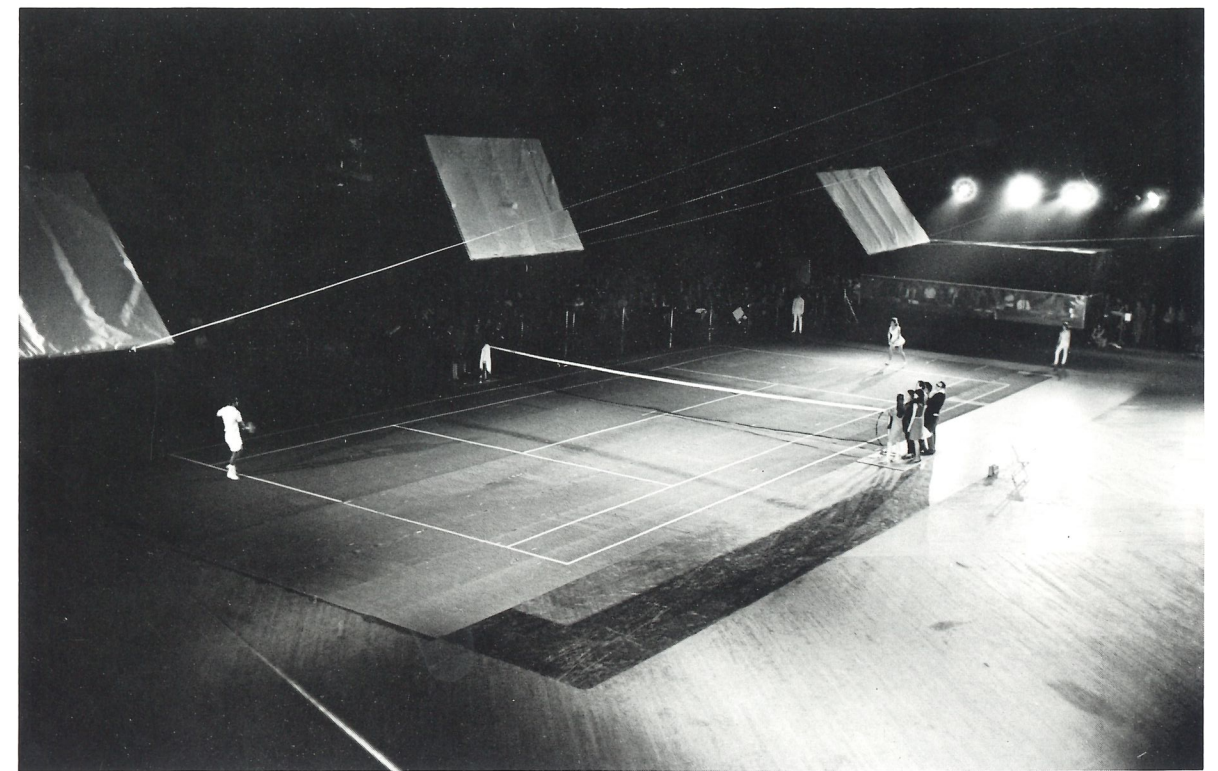


Revolver, 1967
(Putaran)

poskad. Benda-benda ini di-asing-asingkan dalam studionya, dilekatkan dan dicat. Kesudahannya ialah kolaj besar yang dinamakan kobinasi oleh Rauschenberg. Pada mulanya kolaj ini agak biasa. *Collection* merupakan satu kolaj ortodoks: lapisan barang lama yang dihapuskan oleh garis dan cat merah menyala. Rauschenberg suka kalau warna mempunyai nilai "berkesan" seperti objek yang dijumpai; setelah mendapati beberapa tin cat rumah yang tidak berlabel dijual den-

gan harga 5 sen satu tin, beliau membukanya dan melukis dengan apa juga warna yang terdapat di dalamnya.

Ternyata asas kombinasi Rauschenberg adalah dalam sejarah kolaj dan khususnya dalam karya seorang Jerman bernama Dadaist Kurt Schwitters. Rauschenberg teringat beliau berasa "takjub" dengan kolaj Schwitters yang dilihatnya di Muzium Modern Art, dan beliau terpengaruh khususnya dengan cara ianya dicipta di atas kekisi mendarat—



PETER MOORE

Open Score, 1966
(Pertandingan Terbuka)



ERIC POLLITZER

Solstice, 1968
(Pancaran Matahari)



Soundings, 1968
(Bunyan)

menegak. “Beliau tidak menggunakan pepenjur. Saya benci pada pepenjur” kesannya terdapat dalam karya seperti *Rebus*, 1955—inilah orang pelarian yang besar yang penuh dengan ruang kosong dan imej penerbangan: angin daripada *Birth of Venus* karya Botticelli, foto seekor kumbang, sibur-sibur, nyamuk dan mata lalat. Perlahan-lahan objek itu menjadi lebih ketara. Rauschenberg membentangkan gebar katilnya ke atas bingkai yang telah diupah menambah sebuah bantal dan mengecat kedua-duanya. Misalnya ialah karya berjudul *Bed*, 1955 yang menjadi salah sebuah *objets de scandale* seni di Amerika.

Ekoran perkembangan beberapa perkara agresif dalam karya Rauschenberg, maka diandaikan oleh interpretnya yang terbaik, bahawa siri kombinasi tidak membawa makna simbolik, apatah lagi makna naratif. “Tidak ada mesej sulit dalam karya Rauschenberg,” mendiang Alan Solomon, seorang ahli sejarah seni menulis dalam tahun 1963, “tidak ada ketidaksetujuan terhadap program sosial atau politik yang disampaikan dalam bentuk kod . . .”

Ternyata siri kombinasi Rauschenberg tidak mempunyai unsur politik yang bernilai. Pada hakikatnya tidak ada seni

Amerika tahun 50-an—moodnya tidak berbentuk politik, dan diandaikan bahawa seni tidak mempunyai peluang untuk merubah dunia. Namun sejumlah karya kombinasi tadi kelihatan seperti “dikod”. *Odalisk* 1955-58, menggambarkan imej yang disukai ramai, iaitu dua gergasi seni Perancis, Ingres dan Matisse—dua orang bogel harem. Rauschenberg mengejek: kotak di atas tiang menunjukkan bentuk manusia; badan, bergerak atas kusyen haremnya yang pelik. Tepi-tepi kotak ditampal dengan gambar orang bogel. Akhirnya, seekor patung ayam yang disumbat di atas kotak mengingatkan kita kepada salah sebuah istilah Perancis untuk *courtesan* yang mahal, iaitu *poule de luxe*.

Siri kombinasi Rauschenberg, seperti karya rakannya dan mentor Marcel Duchamp, dilapik dengan pun, persamaan dan maksud yang pelik-pelik. Seperti Duchamp, beliau menyelit semacam keseronokan ironi dalam imejnya—contoh yang paling ketara ialah karya berjudul *Monogram* 1959. *Monogram* merupakan siri kombinasi Rauschenberg yang paling teruk: seekor patung kambing Angora yang dipakaikan tayar. Judulnya bersifat mencerita—ia merupakan monogram Rauschenberg, tanda ini membuatnya amat dikenali—tapi mengapa ia

menjadi begitu popular? Sebahagiannya adalah disebabkan oleh kewujudannya sebagai simbol seks yang hebat yang tidak diduga. Nafsu kambing, seperti yang diutarakan oleh William Blake merupakan konteks yang berbeza, adalah pemberian tuhan dan *Mono-*

well—diiktiraf di seberang sana lautan Atlantik dan penjajahan estetika negara Eropah oleh seni New York bermula dengan bersungguh-sungguh. Dalam keadaan citarasa, tenaga dan lokus yang berubah-ubah satu generasi muda artis Amerika meru-

GLENN STEIGELMAN



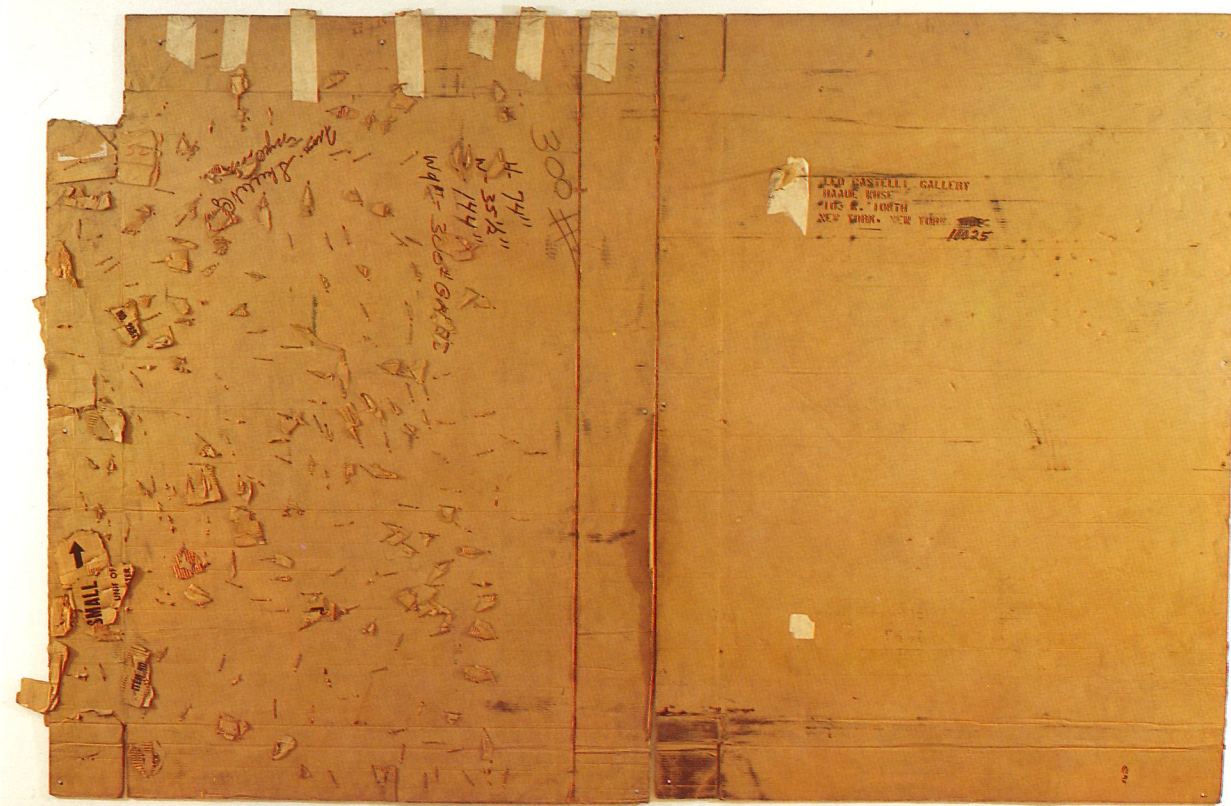
Signs, 1970
(Tanda Tanda)

gram adalah imej sanggama.

Dalam memori dunia seni New York, dekad 1955-64 mempunyai unsur magik—terdapat berbagai-bagai perubahan. Rauschenberg memasuki era itu sebagai katak dan muncul sebagai putera bertauliah yang mendapat hadiah pertama Venice Biennale 1964. Menjelang 1955 pencapaian ekspresionisme abstrak—Pollock, Gorky, de Kooning, Still, Rothco, Kline, Mother-

pakam wakil dalam bidang mereka. Kembar simboliknya, Castor dan Pollux, ialah Robert Rauschenberg dan Jasper Johns.

Mereka wawanmuka sekitar penghujung 1954. Kedua-duanya berasa seperti anak kampung yang berpengalaman dengan kehidupan kota. Johns berasal dari Carolina Selatan dan amat pemalu orangnya; Rauschenberg, khususnya apabila sarat dengan wiski akan menghuraikan dirinya sebagai



Castelli Small Turtle Bowl (Cardboard Series), 1971
(Mangkuk Kecil Labi-Labi Castelli)

“sampah sarap orang putih Texas”. Menjelang waktu itu perkahwinan Rauschenberg bertukar menjadi persahabatan dan perceraian berlaku pada tahun 1953. Pada tahun 1955 Rauschenberg berpindah ke loteng sebuah bangunan di Manhattan, tempat terletak studio John. Mereka menyara hidup mereka dengan mereka bentuk peragaan mukan untuk gedung Tiffany dan Bonwit Teller.

Namun sebagai artis mereka mempunyai sedikit sahaja ciri-ciri umum. Karya John bersifat *oblique*, difikirkan hati-hati, digubah dengan begitu indah (permukaan enkostik benderanya, objeknya, petanya merupakan lukisan asli yang paling cantik yang dibuat dalam abad ke 20): hasil daya fikiran yang tinggi dan terkawal, ia menggambarkan ironi dan paradoks. Karyanya ialah tentang sesuatu yang tidak mempunyai haluan: kesukaran melihat sesuatu dengan jelas dan menamakan sesuatu dengan betul. Kesukaran formal karya seni Johns tidak sama dengan selera Rauschenberg yang jelas dan bersemangat. Johns melihat sesuatu dan berfikir: Rauschenberg melihat sesuatu dan

terus melihat. Rauschenberg menghembuskan nafas. Johns menarik nafas. Ciri ini bertentangan dengan Rauschenberg kerana pengkritik tertinggi tahun 60-an sukakan seni yang membezakan sistem dalaman dalam sesutu karya. Pengkritik seni, Brian O’Doherty berkata, “Johns memberi segala-galanya yang daya fikiran kritikal New York perlu untuk membalas narcissismenya.”

Rauschenberg mendapati audiens utamanya dalam tahun 1950-an adalah kalangan sesama artisnya, mereka yang lebih muda yang akan membentuk “rupa” tahun 60-an: James Rosenquist, Claes Oldenburg, Robert Morris, Jean Tinguely—mereka yang membuat sesuatu berlaku, pencipta seni Op. Menurut Rauschenberg: “Kami dibebaskan daripada tanggungjawab yang dipegang oleh golongan ekspresionis abstrak. Mereka telah berjuang untuk menunjukkan bahawa wujud apa yang dikatakan seni Amerika: Kami tidak mempunyai masalah itu. Kami tidak diganggu oleh perkara-perkara yang kami tak boleh bayangkan, seperti penghimpun seni dan cukai. Terdapat pera-



Bucintoro (Venetian Series), 1973
(Bucintoro—Siri Venetian)

saan kuat untuk bangun dan melakukan sesuatu.”

Tidak ada yang lebih benar daripada pendapat yang sering dibangkitkan bahawa Rauschenberg terlibat dalam perjuangan Oediphal terhadap ekspresionisme abstrak. Idea ini dipupuk oleh salah satu isyaratnya yang terkenal, iaitu pemadaman lukisan pensil karya de Kooning. Sebenarnya de Kooning memberi Rauschenberg lukisan itu untuk tujuan sedemikian; setakat yang ditahu oleh artis muda itu, tindakan itu merupakan penghormatan kepada de Kooning. Pada hakikatnya, bahagian-bahagian bercat dalam siri kombinasi Rauschenberg dengan warna yang terang merupakan meditasi ke atas warisan ekspresionisme abstrak: ianya meluaskan warisan itu dan bukannya menolaknya.

Permukaan siri kombinasi Rauschenberg bertujuan untuk kelihatan bersifat tidak memilih: setiap satunya merupakan titik pertemuan di mana imej dan hari tertentu akan mempamerkan diri sendiri tanpa terpaksa mendengar penilaian seorang artis tentang

“kepentingan” relatifnya. Kalau begitu ianya tidak mengandungi barang-barang lama: semua patung burung dan tayar berada di tempat yang unggul. Tetapi bolehkah imej yang sama secara kebetulan disampaikan tanpa objek-objek ini? Pada tahun 1959-60 Rauschenberg membuat satu set ilustrasi tentang karya Dante, iaitu *Inferno*. Beliau mendapati bahawa kertas suratkhbar yang dibasahkan dengan bendalir dan kemudian digosok-gosok akan memindahkan bayangan kalabunya kepada kertas. Ini telah mendedahkan karyanya kepada satu siri petikan—imej yang dingin daripada pihak akhbar. Dalam “lukisan Dante”, Virgil si pemandu itu, muncul berselang-seli sebagai Adlai Stevenson dan pengadil besbol. Dante ialah tokoh yang tidak mudah dikelas-kelaskan kerana sifatnya yang tidak menentu yang memakai tuala yang Rauschenberg jumpa dalam iklan SPORTS ILLUSTRATED; makhluk separuh kuda separuh manusia menjadi kereta lumba, dan syaitan menjadi askar bertopeng gas.

Langkah seterusnya ialah mencetak



Sor Aqua (Venetian Series) 1973
(Air-Siri Venetian)

imej yang besar atas kanvas yang bersaring sutera. Lukisan sutera-saring yang diusahakan oleh Rauschenberg antara 1962 dan 65 mempunyai ciri faktual yang diperhebatkan dengan mahir. Kanvas itu menerangkan imej dan mengumpulkannya. Seseorang akan teringatkan lombol dan kelap-kelip set TV apabila dial diputar: roket, burung helang, Kennedy, penari, oren, kotak, kesemuanya ditunjukkan dengan warna yang terang dan megah, kehebatan warna elek-

menunjukkan ke arah sejenis dewa yang pendendam. Rauschenberg pernah mengalami saat-saat ironi daripada segi sosial. "Harinya akan tiba," Edmond de Goncourt menulis dalam jurnalnya dalam tahun 1861," apabila semua negara moden memuja semacam tuhan Amerika yang akan banyak diperkatakan dalam akhbar popular: dan imej tuhan ini akan digantung di gereja-gereja, bukan sebagai imaginasi pelukis secara individu akan menganggapnya, tetapi

GLENN STEIGELMAN



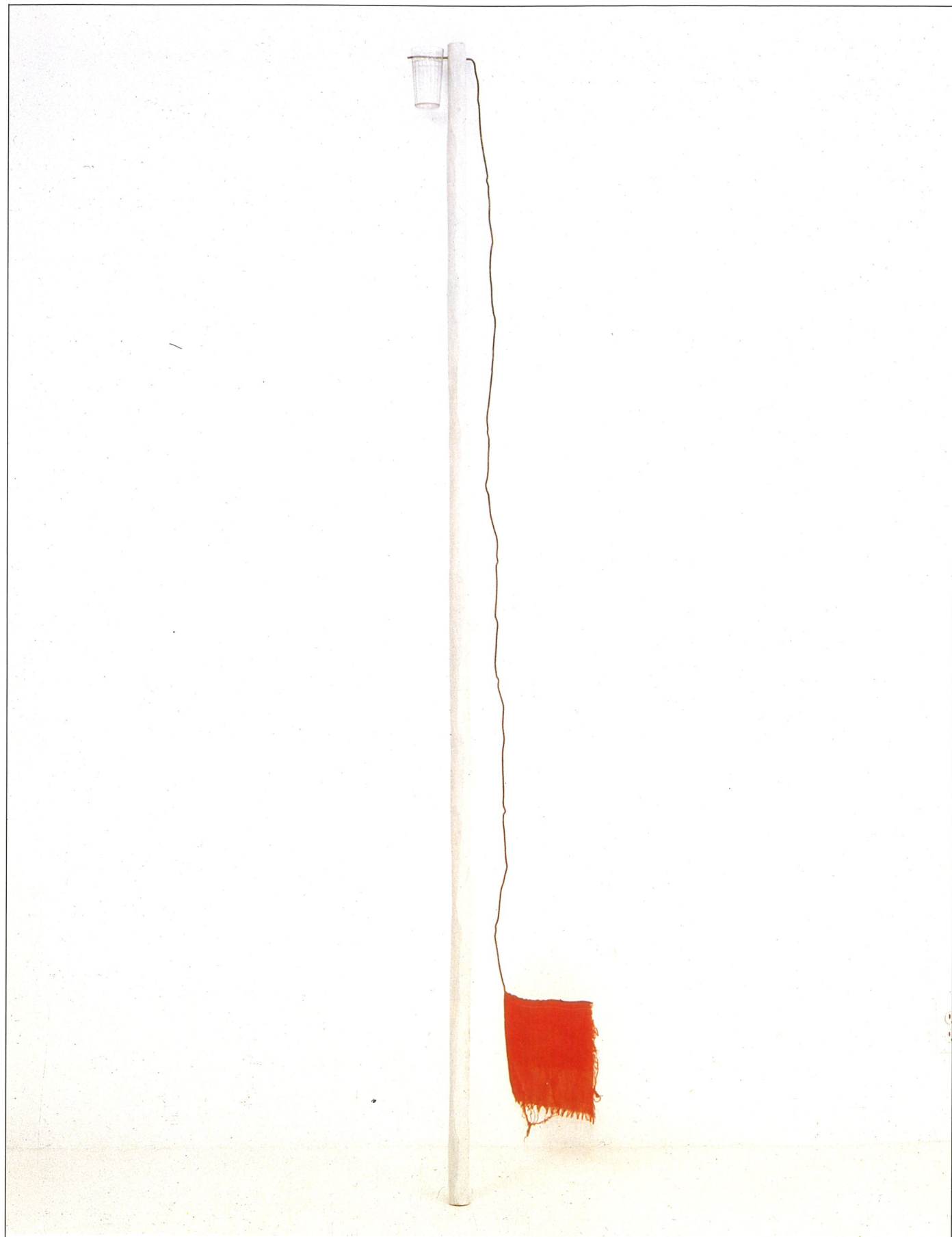
Untitled (Venetian Series), 1973
(Tanpa Tajuk-Siri Venetian)

tronik. Subjeknya ialah sesuatu yang berlebih-lebihan.

Lukisan sutera-saring berwarna yang terbaik, seperti *Retroactive 1*, 1964 begitu kaya hinggan kita cenderung untuk mengabaikan getaran pelik imejnya. Perhatikan tompok merah di sudut sebelah kanan: pembesaran saring-sutera foto stroboskop (lampu suluh) oleh Gjon Mili seorang berbogel sedang berjalan yang ditiru dari *Nude Descending a Staircase* karya Duchamp yang berdasarkan gambar awal turutan oleh Marey. Imejnya melangkah ke belakang melalui zaman teknologi. Tetapi ia juga kelihatan seperti Adam dan Hawa yang dilanda kedukaan dalam *Expulsion from Eden* oleh Masaccio, dan yang menukarkan patung besar John Kennedy (mendiang) dengan tangannya yang berulang-ulang kali

kukuh, yang dibuat kekal untuk semua oleh fotografi. Pada hari itu tamadun akan mencapai kemuncak, dan akan ada gondola berenjin di Venice."

Pada tahun 1964 Rauschenberg sedang menaiki salah sebuah gondola ini melewati kegemparan yang disemarakkan dikemenangi hadiah Pertama dalam Venice Biennial (Perayaan Ulang Tahun Kedua Venice). Hanya segelintir manusia sahaja yang menyaksikan bahawa pusat seni telah berpindah ke New York, dan ini telah memulakan kegilaan di kedua-dua belah lautan Atlantic. Setengah-setengah bentuk kajaayaan, Degas pernah menegaskan, tidak dapat dibezakan daripada panik. Inilah satu-satunya contoh. Rauschenberg kini seorang yang mashyur, hampir-hampir menjadi Artis Paling Terkenal di Dunia. Para pengkritik-



Frigate (Jammer), 1975
(Friget-Jammer)



Sybil (Hoarfrost), 1974
(Sybil-Kabus Putih)

GLENN STEIGELMAN

nya cepat untuk menyalahkannya bagi setiap kelembapan yang mengiringi kemajuan seni pop.

Rauschenberg memperlakukan kemashyuran sapertimana orang yang tidur dalam mimpi mengelakkan diri secara misteri daripada terantuk meja rendah. Reaksi semulajadi kerana diangkat sebagai wira kebudayaan ialah untuk berhenti mengusahakan seni secara perseorangan. Beliau kembali kepada kumpulannya, sepanjang tahun 60-an mengusahakah kerjasama dalam

man 60-an teringat, “dan dia sedar tetapi dia tak kata sepele pun terhadap mereka.”

Kerjasamanya yang paling mengasyikkan ialah dengan seorang Swedish, Billy Klüver, seorang saintis yang mengkaji laser dari Bell Telephone Laboratories. Dalam 1966 mereka memulakan yayasan yang tidak bermotifkan keuntungan bernama E.A.T. atau Eksperimen dalam Seni dan Teknologi. Tujuannya ialah untuk “membangkitkan penglibatan aktif yang tidak dapat dielakkan dalam perindustrian teknologi dan kesusas-

MALCOLM LUBLINER



Bob sedang duduk atas alat pencetak di Gemini

semua projek: peristiwa pelbagai media, tarian, hubungan antara seni dan sains. Sudah tentu kumpulan itu telah berkembang dengan pesat kini. Kumpulan tersebut terdiri daripada artis yang ingin bekerja secara kumpulan, tetapi ada juga berpuluh-puluh manusia yang inginkan secebis unsur Rauschenberg, dari isteri ahli politik yang tidak berpengaruh dan kumpulan seni Park Avenue hinggalah para pelajar yang berkobar-kobar tetapi lemah. Namun kumpulan itu tidak sepelik atau sesombong kumpulan yang dihipunkan oleh Andy Warhol, namun kumpulan itu tetap mempunyai tarikannya sendiri. “Berpuluh-puluh insan menipu Bob daripada segi duit dan masa.” Seorang rakan dari za-

teraan.” E.A.T. tumbuh daripada “Nine Evenings”, satu siri peristiwa pelbagai media yang diadakan di New York dalam 1966. Projek terbesarnya ialah Pentas Pepsi-Cola di Expo '70 di Osaka Jepun yang menarik bakat Pembikin Filem, Robert Breer, pengarca Forrest Myers, Artis Robert Whitman dan lain-lain.

Penyertaan semula Rauschenberg ke dalam pengeluaran yang berterusan sebagai artis adalah melalui cetakan selepas keadaan kalam-kabut yang berlaku dalam tahun 1960-an. Sejak 1962 apabila Rauschenberg membuat litografinya yang pertama di studio Tanya Grosman di Long Island, dia tergilagilakan bidang itu. Batu kapur menghairan-

kan nya: “Bahan tersebut mempunyai sifat keras seperti batu, tetapi lembut dan sensitif seperti kulit albino,” katanya. Menjelang lewat tahun 60-an beliau bekerja dengan dua pencetak Amerika yang terbaik: Tanya Grosman di Pantai Timur dan Kenneth Tyler, ketua Gemini, iaitu sebuah studio grafik di Los Angeles. Pendapat Tyler, yang berpecah daripada Gemini dalam 1974, jelas; “Rauschenberg merupakan seorang yang betul-betul pakar. Saya pernah berbual dengan pencetak yang telah bekerja dengan Picasso, Miro, saudara boleh namakan siapa jua—tetapi kerjasama mereka amat simpel

pada masa itu: 6 kaki panjang yang dicetak dari dua batu. “Dalam erti kata teknikal,” kata Sidney Felsen, pengarah bersama Gemini ketika itu, “hadiah terbesar Bob kepada litografi merupakan kombinasi imej foto dan lukisan tangan. Namun ia lebih daripada itu. Bob amat unik. Dia mengelakkan idea yang ditentukan terlebih dahulu supaya dia dapat bertindak terhadap alam sekelilingnya pada bila-bila masa. Dia akan bertafakur—kekosongan—supaya apa juga yang berjalan melalui lubang hidungnya dan kepalanya adalah betul-betul apa yang ingin diterapkan pada batu itu.”

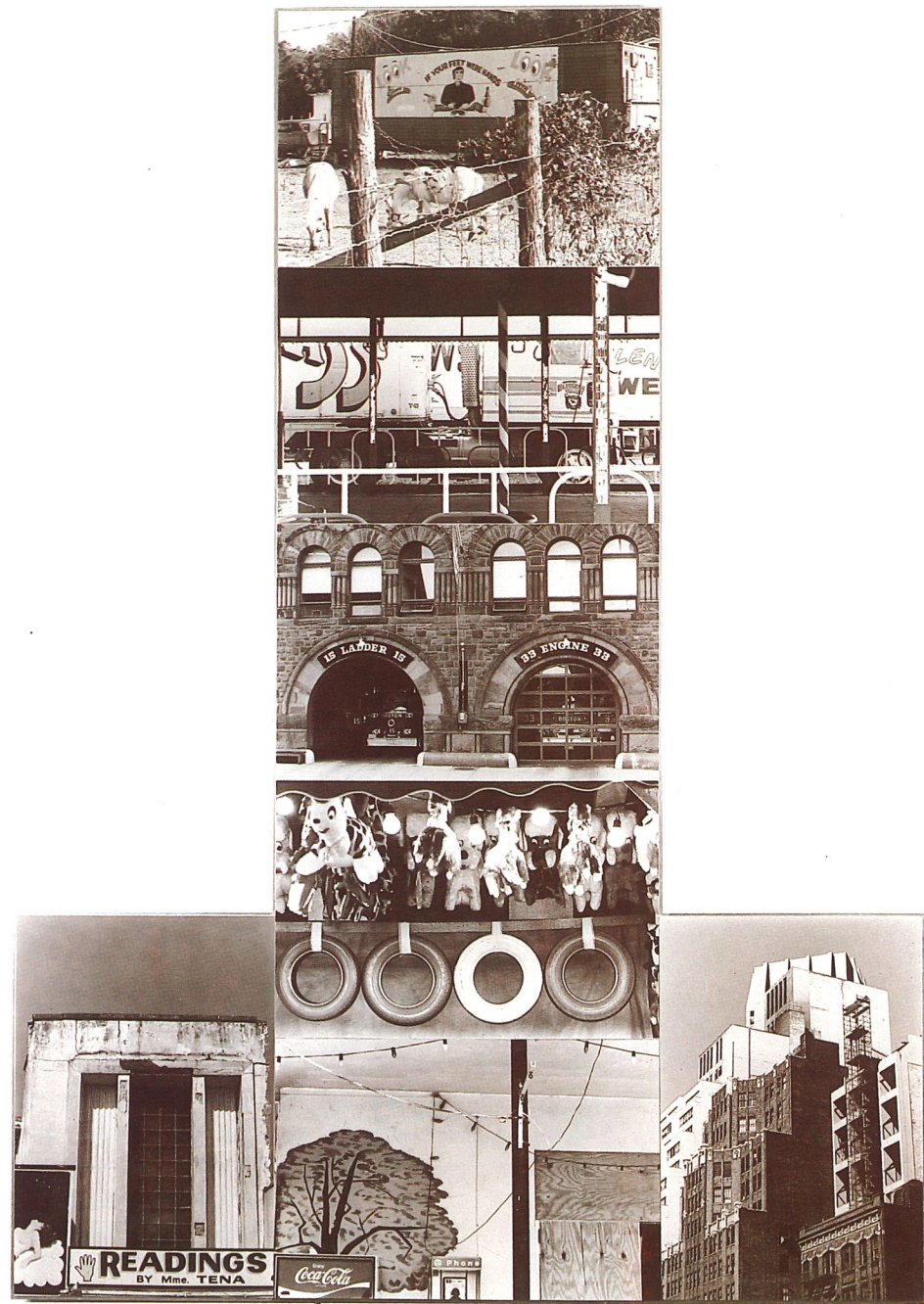


Tampa Clay Piece #3, 1972
(Keping Tembikar Tampa #3)

jika dibandingkan dengan apa yang dilakukan oleh Rauschenberg. Kalau saudara bekerja dengannya saudara akan memperoleh nyawanya, semangatnya, tenaganya: beliau merupakan satu-satunya lorong dua hala dalam dunia seni.”

Lagipun Tyler percaya Rauschenberg berusaha untuk meletakkan bidang litografi ke taraf yang penting. “Beliau bersedia untuk melibatkan diri dalam sebarang idea besar-besaran dengan ikhlas kepada medium percetakan.” Satu contoh penting ialah *Booster*, iaitu litograf terbesar yang dicipta

Seni cetak telah memberi Rauschenberg berbagai-bagai jenis bahan dan permukaan. Beliau pergi ke Perancis pada 1973 untuk membuat suite bergelar *Pages and Fuses* di sebuah kilang kertas lama di Amberg; suite ini terdiri daripada kertas yang telah dibentuk dan diwarnai dengan imej samar-samar pada permukaan. Pada 1975 Rauschenberg dan kumpulannya—pencetak, pembantu, rakan-rakan—melancung ke India untuk membuat bermacam-macam kertas terbentuk, buluh, kain sari dan tanah liat. Kehalusan tangannya menghasilkan se-



Photem Series 1 # 3, 1981
(Siri Photem 1 # 3)



Miter I (Scale), 1980
(Miter I—Alat Timbang)



House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabal American Zephyr), 1981
(Rumah Labah-Labah-Kabel American Zephyr)

ZINDMAN/FREMONT



EMIL FRAY

28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr), 1981
(28 Pembunuhan Terkenal dengan Puisi-Kabal American Zephyr)

buah mahakarya berjudul *Hoarfrost* yang diusahakan dengan Gemini dalam 1974. *Hoarfrost* (Time, Jan. 27, 1975) merupakan kepingan-kepingan sutera halus, sifon, sutera keras yang digantung bertindan tindan. Setiap helai dicetak dengan imej daripada koleksi Rauschenberg. Dalam karya *Pull* 1974, imej yang ketara ialah seorang penyelam yang lesap dalam sebuah kolam, dilihat dari atas, ditelan dik kebiruan seperti orang berjalan di angkasa lepas. Tidak ada reproduksi yang boleh membuktikan kehalusan gabungan antara hakikat "sebenar" kolaj dan keindahan udara yang samar-samar.

Rauschenberg masih mempunyai rumah di New York, sebuah bangunan lima tingkat abad ke 48 yang agak ganjil yang mempunyai gereja kecil di Lorong Lafayette yang ditukar daripada fungsi dahulunya sebagai rumah anak yatim dan kini dipenuhi dengan benda-benda penting, lukisan, tumbuhan, pembantu yang berhijrah dari tempat ke tempat dan seekor pepenyu tua yang dianggapnya sebagai penjaganya. Namun kebelakangan ini beliau menghabiskan masa beliau dalam rangka rumah kayu yang dibina di atas 15 akar hutan palma yang menjalar ke pantai di kepulauan Captiva di perairan Teluk di bahagian selatan Tampa, Fla. Di sini, lengkap dengan dua buah mesin lito-

graf beliau mengetuai segolongan pencetak dan rakan yang mempunyai jadual yang telah disesuaikan dengan jadualnya: sarapan pada waktu tengah hari, berenang, bekerja sepanjang petang, makan malam selepas tengah malam. "Saudara tak dapat bayangkan," beliau tertawa, "berapa banyaknya gangguan yang saya dapat elakan disini." Seni taman ini membayangkan karyanya yang terbaru, bermula dengan *Hoarfrost*, selepas itu *Jammers*, satu siri halus gubahan dari sutera, kayu lilit dan buluh rotan. Karya tanpa kepura-puraan, dan tidak bermegah-megah. Semuanya seperti cahaya warna, layar dalam kilauan. Di sebelah sana pantai di mana terdapat dedaun menghijau, dan lapisan kabur bertemu: perairan pantai yang cetek yang diliputi rumbia laut yang berkilau seperti kain satin: dan langit yang pucat, berwarna biru cerah. Seekor burung undan melewati pantai, baru diterbangkan ke situ meninggalkan bayang-bayang pra sejarahnya untuk suasana di situ. Sekali lagi, seperti dua dekad yang lalu, seni lukis Rauschenberg berbalik kepada sumbernya, iaitu alam semesta.

© 1976, Time, Inc
Hak Cipta Terpelihara. Cetakan ulangan dengan izin majalah TIME



The Proof of Darkness (Kabal American Zephyr), 1981
(Bukti kegelapan—Kabal American Zephyr)

ZINDMAN/FREMONT



Forecaster-ROCI Mexico, 1985
(Pakar Ramalan-ROCI Mexico)



Casino-ROCI Mexico, 1985
(Kasino-ROCI Mexico)



Copperhead-Bite VI
 ROCI Chile, 1985
 (Ular Tembaga-Gigitan VI-ROCI Chile)



TERRY VAN BRUNT

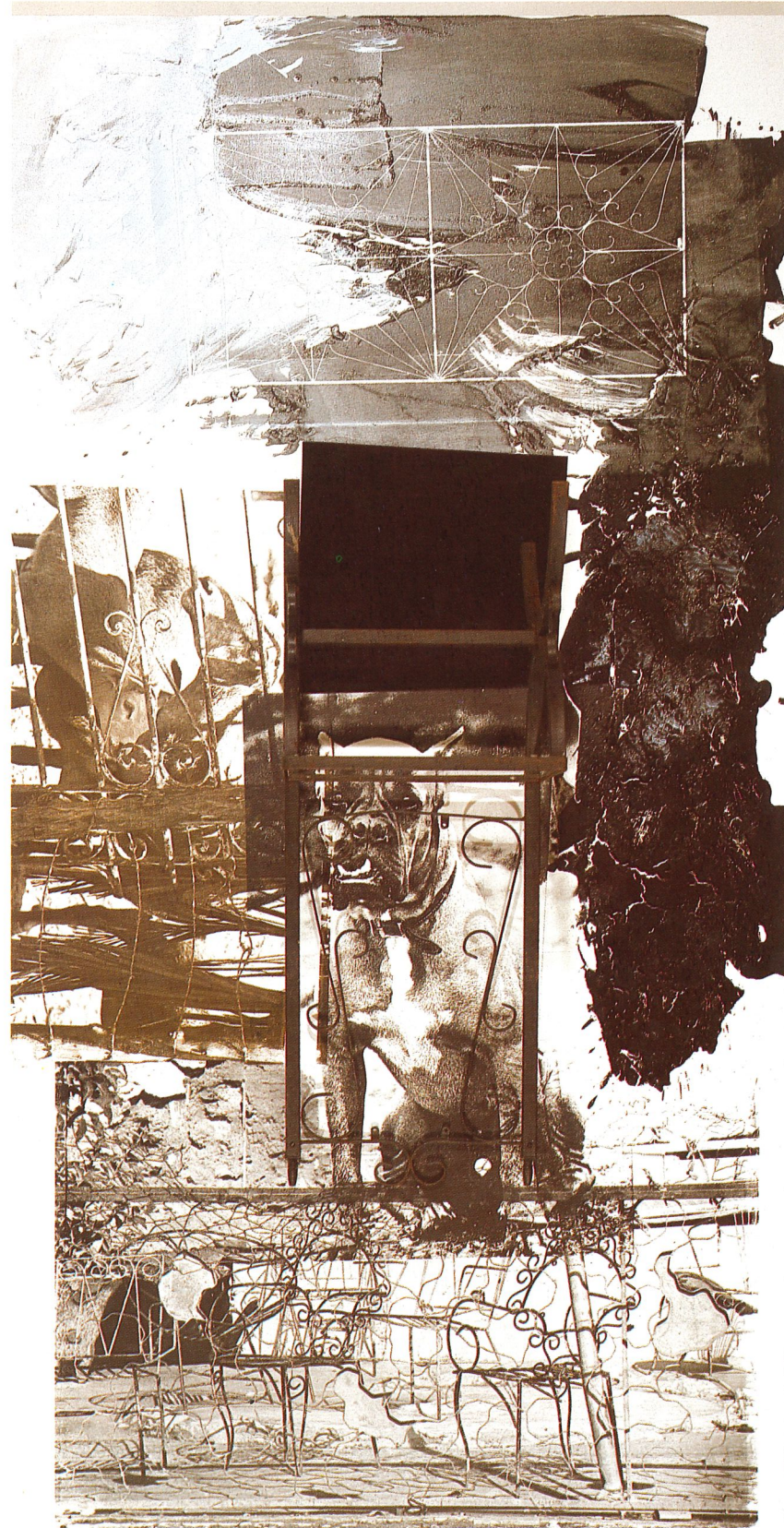
Caryatid Cavalcade I-ROCI Chile, 1985
 (Caryatid Cavalcade I-ROCI Chile)



TERRY VAN BRUNT

Caryatid Cavalcade II-ROCI Chile, 1985
 (Caryatid Cavalcade II-ROCI Chile)

EMIL FREY



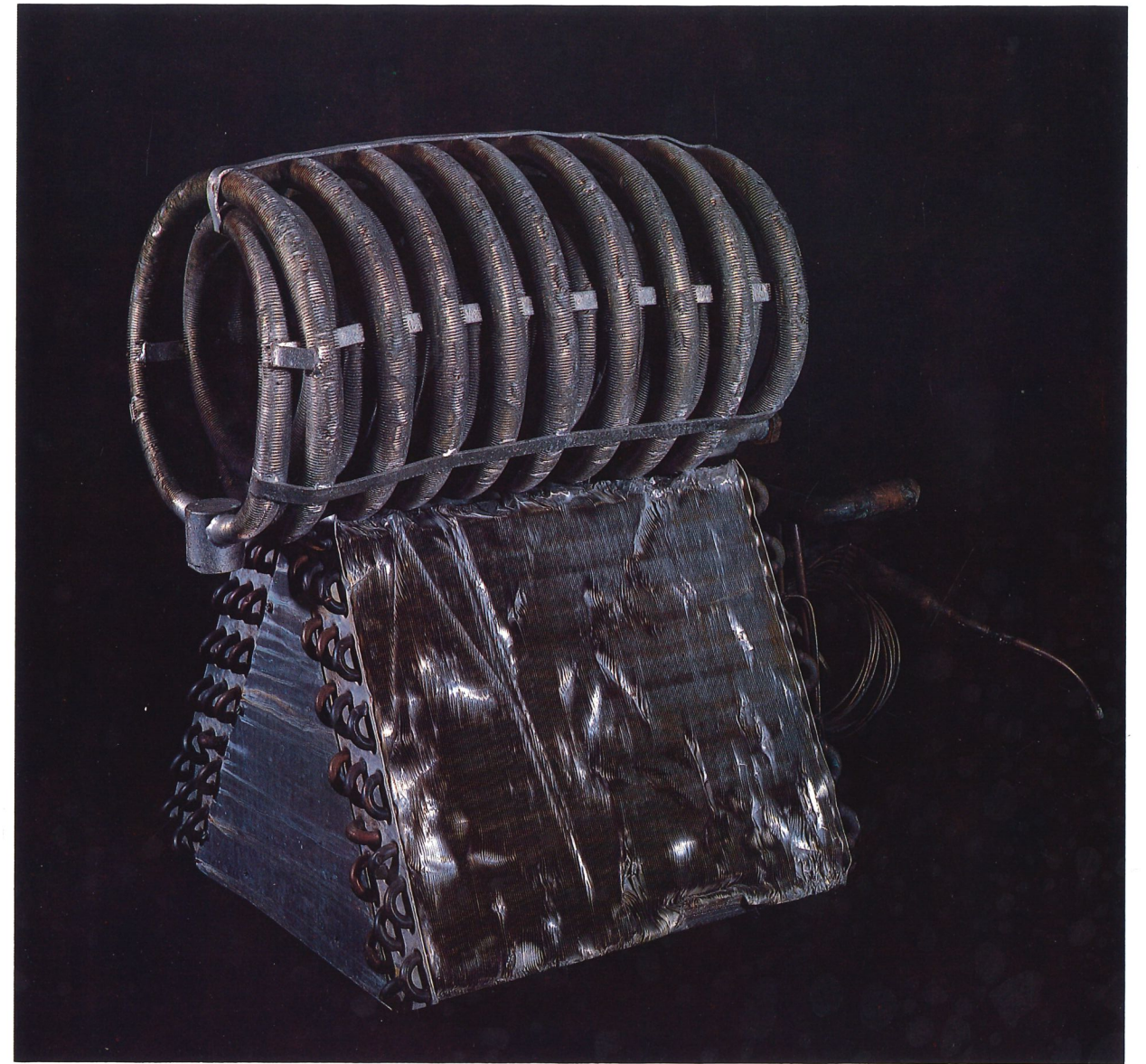
Rudy's House—ROCI Venezuela, 1985
(Rumah Rudy—ROCI Venezuela)



Demon Sunday, ROCI Venezuela, 1985
(Hari Minggu Setan—ROCI Venezuela)



Untitled, 1982 (Made in China)
(Tanpa Tajuk-Buatan Cina)



Armadillo-ROCI, Tibet, 1985
(Tenggeling-ROCI Tibet)



Happy Birthday Baby Leech—ROCI Japan, 1984
(Selamat Hari Jadi Adik Leech—ROCI Jepun)



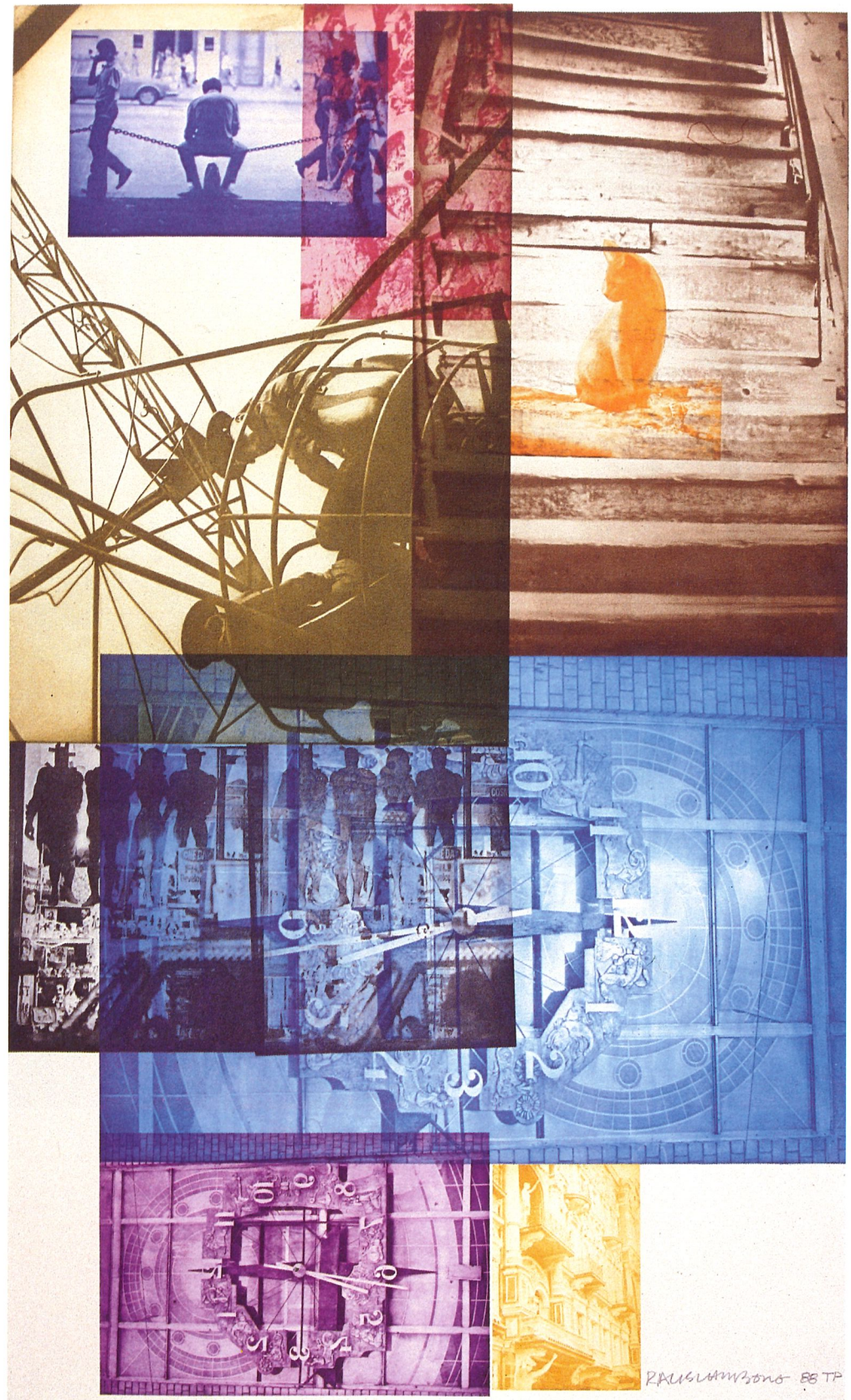
Untitled (Japanese Claywork), 1986
(Tanpa Tajuk—Kerjatangan Tembikar Jepun)



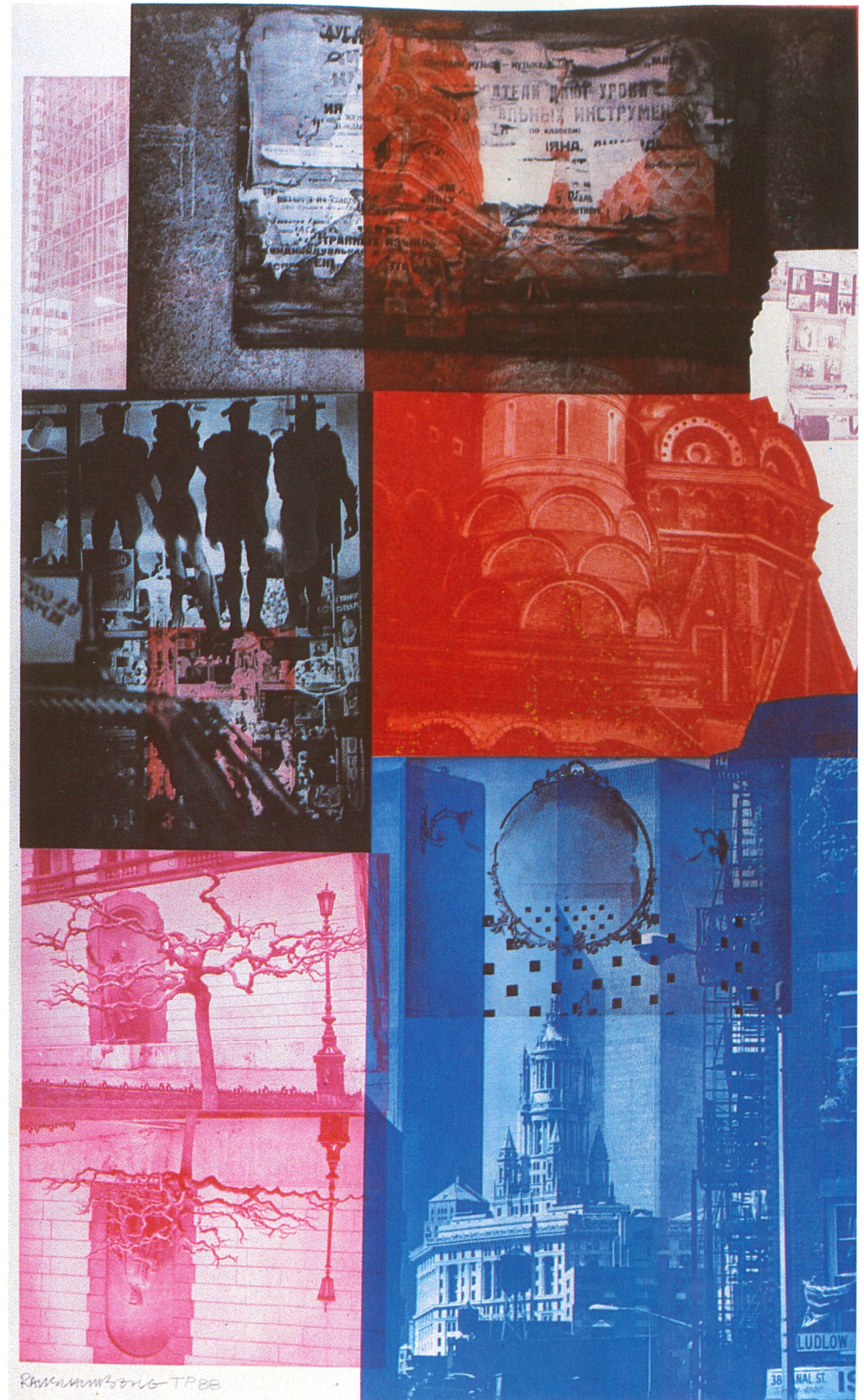
Yellow Ranch—ROCI Cuba, 1988
 (Ladang Kuning—ROCI Cuba)



Street Suite—ROCI Cuba, 1988
 (Jalan Mewah—ROCI Cuba)



Soviet/American Array III—ROCI, USSR, 1988
 (Pelbagai Soviet/American III—ROCI, USSR)



Soviet/American Array V—ROCI, USSR, 1988
 (Pelbagai Soviet/American V—ROCI, USSR)



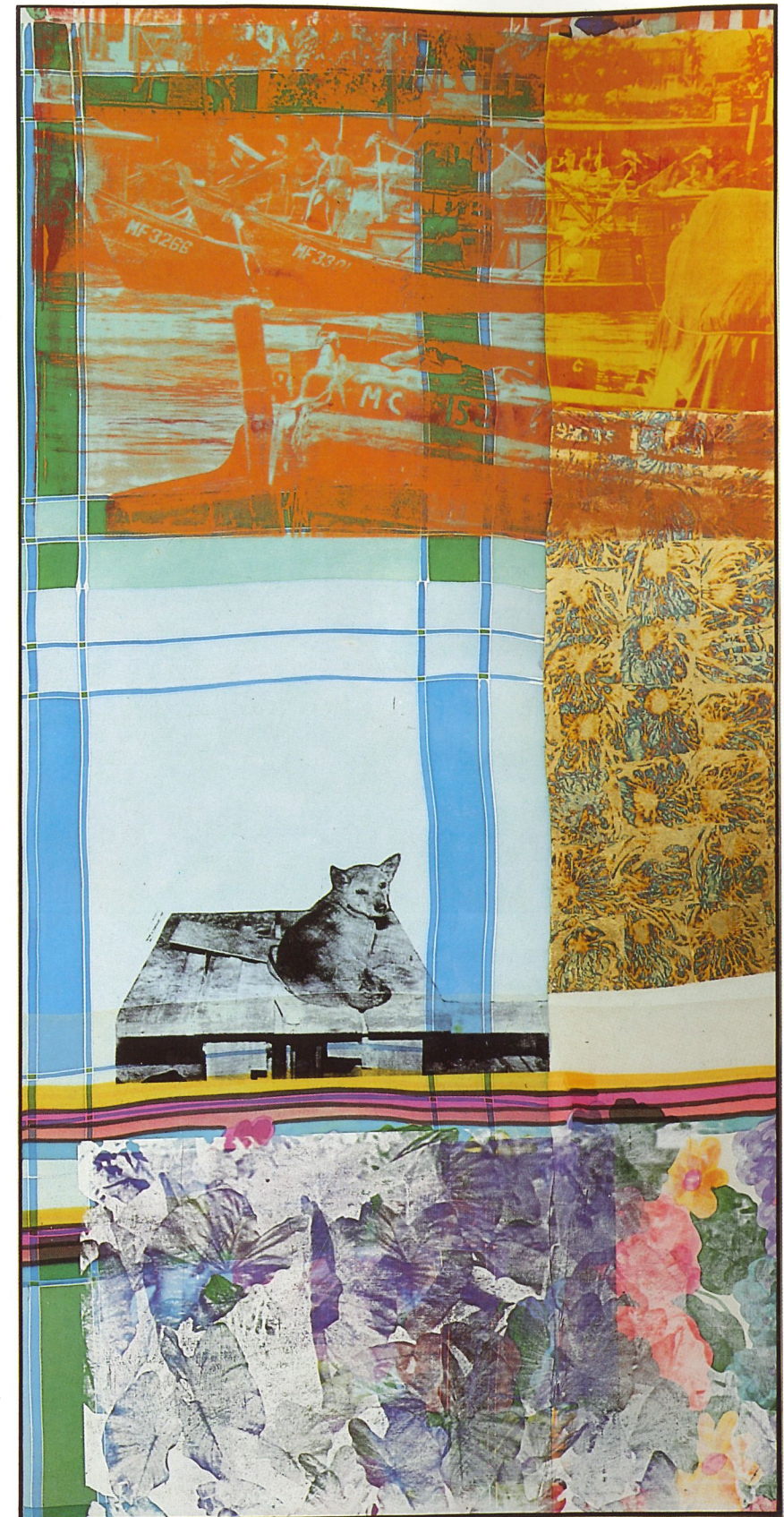
Bach's Rocks—ROCI Berlin, 1990
(Tiang Batu Bach—ROCI Berlin)



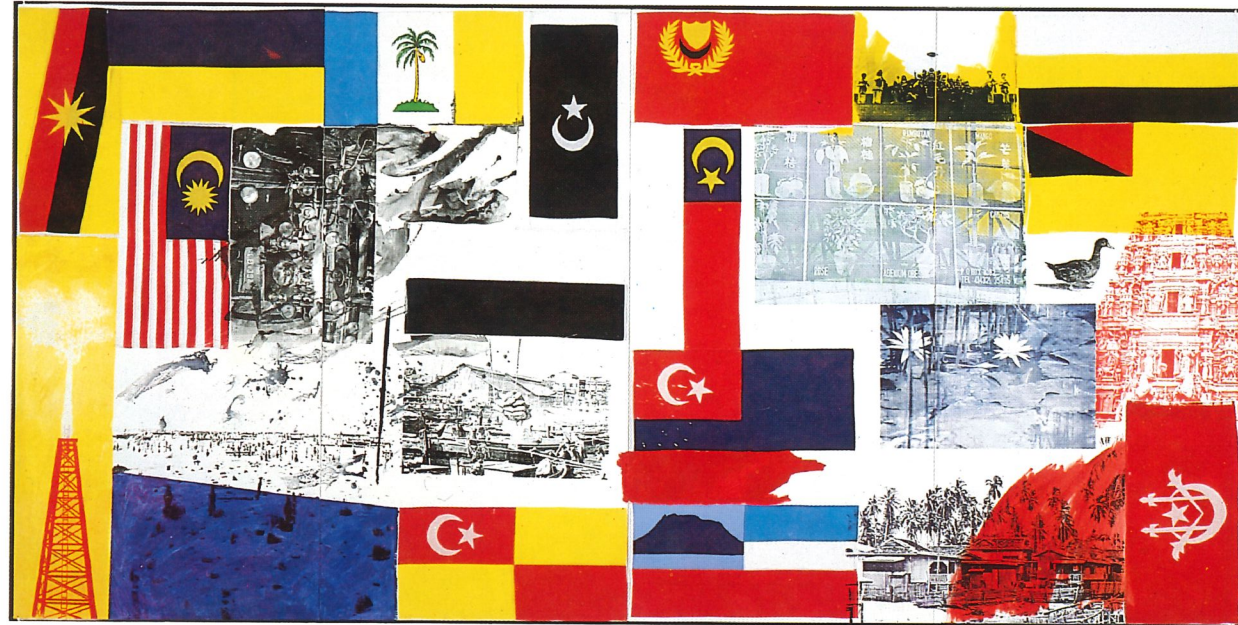
Kitchen Widow—ROCI Berlin, 1990
(Tingkap Dapur—ROCI Berlin)



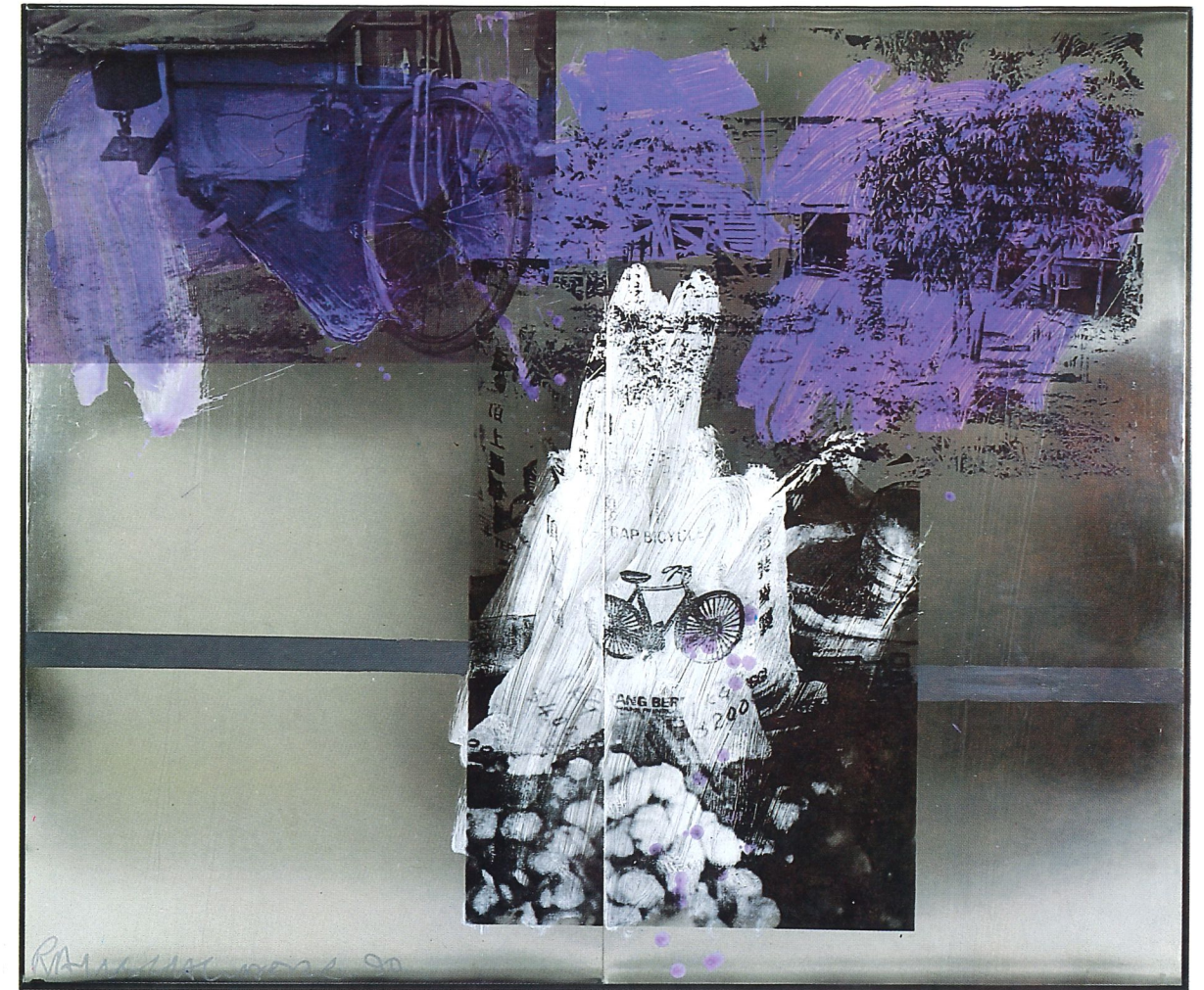
Bunga Manggis (Mangosteen Flower)—ROCI/MALAYSIA, 1990



Tuak Hudok—Iban (Rice Wine Dog)—ROCI/MALAYSIA, 1990



Yang Teragong (Malaysian King)—ROCI/MALAYSIA, 1990



Home Run—ROCI/MALAYSIA, 1990

