

正 | 义 | 之 | 战

——哥卢布、斯拜罗访谈录

凯蒂·克莱恩
赫莱茵·波斯拿 著
叶永青 王彬 译

活动的人物是反映世界历史的一种美妙的手段。

——里恩·哥卢布

我希望摆脱束缚，而不仅仅是作男性的附属品。为什么女艺术家要受男权的束缚和控制？让男艺术家附和我们吧！

——南希·斯拜罗

《战争与回忆》是一个展览，是一部反映两个优秀美国画家生活的书，他们不停地探索权利和个性这样一个由来已久的问题，他们常常脱离主流艺术，以象征的和表现主义的手法用自己的作品从整个历史的角度或20世纪末这个特定的现实环境的角度探索权利、命运和责任的主题，他们的特性为他们赢得了声誉。但在40多年的婚姻中，他们却从未探究过他们这种不寻常的相互依赖的稳定关系。

哥卢布和斯拜罗的作品大小，笔法和主题在表面上很少有相同之处。哥卢布以其特有的幽默讽刺口吻随随便便地说：“娇嫩的女孩艺术和成人的男孩艺术之分。”他的巨幅油画中隐隐约约的人物，支离破碎的画面，给观者一种强烈的战争感觉，而斯拜罗的纸上作品，细致入微，以叙事的风格向人们讲述历史的片断，起到的是细雨润无声的作用，两个艺术家都取材于历史，但斯拜罗的作品源于全世界的神话和传说，却又不同于其本来面貌。他们两人都从新闻图片和色情画中寻找灵感，以创作出特别震撼人心的形象。从一开始，他们的作品展现给人们的就是不妥协的权利之争和激烈的矛盾。权利也是贯穿这次联展的一条主线。这不仅是权利这一主题是人类历史上在更直观的艺术世界里，不为外界的影响所动，在盛行其他艺术形式时，紧紧抓住表现主义的象征手法，并且在冷漠和批评的形式走红市场时，赋予作品积极的意义，事实上，权利一直是这对画室和婚姻的搭挡之间“多年对话”的主题。联合采访他们时，他们各自的看法和共同的看法证明，他们彼此都深受对方作品的影响。他们相互的合作基于相互的批评和依赖。但他们相同的思想基础又常使他们处于冲突的境地。斯拜罗的女性中心的世界强调女性是施动者，而男人只有不出现才能最有力地说明他们的存在。由此人们开始用新的和怀疑的眼光来看哥卢布的暴力世界。哥卢布说：“我发现南希的作品里有我推崇的许多否定的东西。”

他们的艺术成就就是在冲突的熔炉里造就的。早在40年代中期在芝加哥时，他们的兴趣和方法就一直与正统的艺术世界格格不入。他们激动地说，他们多年来一直受到批评家、博物馆和收藏家的冷落。托马期·麦克埃维利写道：他们“反抗当时主宰欧洲和美国当代艺术的极端主观性。”转面追求希腊和罗马早期艺术的更大众化的东西。他们不屑于当时流行的抽象潮流，只有急切地独自致力于人物的创作。哥卢布和斯拜罗都有目的的挖掘“真实世界里的真实人物”，以实现其梦想。“我们已不仅仅在画室里作画，南希陷入女性问题而不能自拔，我则沉迷于男人怎样发动攻击，实施暴力，玩弄权利”

因此，使用权利和受制于权利的探讨使他们的艺术思想得到了升华。尽管斯拜罗在艺术上独具一格，但仍不敌男性统治的艺术世界。早期在印第安那州举办双人画展时，海报上只写“里恩·哥卢布和里恩·哥卢布太太”。她在养育孩子的那些年里，更增添了当艺术家的不安全感，她象苦行僧一样，每天晚上画同一幅画，画面变得越来越浓厚，黑暗。

经过早期默默无闻的日子，最终他们的坚定的独立风格得到了承认。他们的作品被多次展出，被收入许多刊物。这篇介绍文章只能简要勾画出这两位艺术家自1945年在芝加哥艺术学院当学生时初次相遇后35年间的历史，他们自己称之为“多年对话”时期。这段时期他们有各自独立平行的发展，也时有交汇点。他们在意大利呆了一年，又回到芝加哥过了几年教书，作画，养

育孩子的艰苦日子。

1959年至1964年，他们在巴黎度过了5年的光阴，斯拜罗的巴黎《黑色画卷》描述了他们在巴黎徘徊于亲密和极端孤独之间的生活。哥卢布同时期所表现的神圣的图腾，哲学家，《灵兽》，反映的是他的主题，男权和攻击。他作于巴黎的《巨人之战》，表现的是男武士在希腊神像的激励下，进行着野蛮，原始的战斗，毫无意义地去送死。

他们居住巴黎期间，人们对第二次世界大战还记忆犹新。接着，爆发了阿尔及利亚争取独立的战争。这是他们直接经历的痛苦时期。很快电视又报道了越南战争，全世界都看到了美国的横行霸道。斯拜罗的《战争系列》，具体细致，但趋于邪恶和色情的暗示，这成了她后来的美学思想的基础。70年代初，哥卢布用古代斗士取代了当代的武士，他作的越南题材的画（1972—1973），用众多的人物和戏剧性的述说，深刻窥视了暴力和权利的本质。随着在南非、南美、中美等世界各地日益高涨的人权呼声，哥卢布创作了《审问》（1980—1981）和《白色分队》（1982—1983），表现了雇佣军和审讯者的残暴。这些画象集成了对官方和个人的暴行的控拆。

从1964年起，斯拜罗开始着眼于妇女的苦难，特别是历史上对妇女的压迫和暴行的题材。阿道兹愤怒的讽刺表现了她自己作为一个女艺术家的呐喊。她在她的系列作品《科戴克斯·阿道兹》（70年代初），《妇女的苦难》（1976）和《当代妇女笔记》（1979）中大量描绘了古代和当代对妇女的暴行。她的妇女人物谱包括夜晚的情妇阿特莱斯；多产的凯尔特女人希拉·娜·吉格；巴比伦女神提亚玛特；奥林匹克运动员和佝偻年迈的越南农妇。她把滥淫性和滥用权利联系起来，始自1974年，斯拜罗在其作品中彻底消灭了男性。她最初的作品中女人还仅仅是用来作受害者的徽记，后来则演变成了歌颂妇女的母性，创造性和智慧的象征。斯拜罗在娇气的纸上画出她的思想，她的人物，或者直接在建筑物上作画。造成了一种人物和信念的强大与在实践中的脆弱的对比。

哥卢布最近的作品表现了在遥远的故乡一带发生的邪恶。他的街景表达了当代大城市常见的紧张情绪和潜在的暴力现象。他画的街上跑的狗，唯利是图的雇佣军，表达了一种尖锐的敌意。这种敌意正越来越妨碍人们的正常沟通。

为发表这篇文章，我们请哥卢布和斯拜罗回答许多深究他们本人体验的问题，来回顾他们毕生的事业历程，以下的部分采访反映了他们的许多看法。我们的采访是无拘无束的，并不时有插话。我们希望通过这种形式抓住他们密切合作和交流中的一些深层的东西，我们邀请他们谈谈养育孩子对他们各自的创作的影响，他们共同的信念，偶尔使他们产生隔膜的分歧，艺术家的作用，“成功”的含义，价值和危险，以及他们友好的竞争。（“友好，我的眼！”）作为过去艺术的敏锐的观察者，他们雄辩地将晚期文化的特质定义为：“越来越腐败……”，“极其复杂……”，“善用媒体……”。提出了自己对当代的有力论断。最说明问题的是，由于他们长期以来着眼于历史的黑暗面，他们坚信艺术的战斗力和改变世界的潜力。他们一开始就知道艺术能向社会的结构挑战。他们一直致力于宣传艺术有其危险性。

哥卢布的和斯拜罗在始终坚持个人的责任这个永恒的主题上堪称楷

模。“存在主义的”这个形容词经常出现在他们的谈话中，用来形容他们对人性的悲剧的看法，哥卢布说他的油画一样生动：“所有在无止境的炼狱般的冲突中互相痛殴的人，是命中注定的，不可救药的。”他们的生活和作品宣扬的就是与这种黑暗作斗争的观点和勇气。号召敢于面对绝望，反对投降，为正义而战。

凯蒂·克莱恩
赫莱茵·波斯拿

●你大部分时间的创作都在主流之外，这是否影响了你及你的艺术？

里恩·哥卢布：我的作品的力量和风格使我“赢得”了这个对立地位。也许我罪有应得。但看看我们的艺术市场吧，我们有什么可选择的呢？南希和我经历了许多沉浮。早年南希不被人承认，她很难过，感到受压抑，为此生病，但并不感到不安。

南希·斯拜罗：50年代和60年代我很愤怒，当时根本看不到接纳我进入艺术世界的希望。我的作品是不合适宜的，次要的。我加倍努力来向我自己一如果不能向别人一证明我是一个艺术家，而不仅仅是一个艺术家的妻子，两个孩子的母亲，我有很多东西想在作品里说，但感觉被封住了口，彻底地不被重视，唯一的例外是1959年至1964年间我在巴黎得到了一定程度的认可。

哥卢布：我们一直试图在用我们自己的特殊方法探讨我们对真实世界的理解和所受到的挫折，这种方法对我们至关重要。因为有了它，我们成了艺术家，我们不仅是在画室里作画而已，我们有坚定的方向，有目的，我们很清楚要干什么，南希致力于妇女面临的问题，不仅仅是女艺术家的问题，还有现代社会处于从属地位，受压迫的妇女的问题，我感兴趣的是历史上男人怎样进行侵略和暴力活动，怎样弄权，我们一直在试图为正义而战。这与我们自己有关，也与世界有关。

斯拜罗：60年代末，70年代初，在纽约，很多女艺术家在发表作品上都遇到同样的问题。不论是作品的内容还是技巧，女性艺术家都被排除在谈话之外。如果我们的作品中没有男性权威作主角，就没有价值。我最近才获得成功，里恩却早在50年代，60年代就以其实力在芝加哥受到欢迎。他的言谈和作品均受“野兽派”的影响，他的作品曾在重要的詹姆斯·约翰生·斯维尼的美国青年艺术家展览中展出。并于1959年在现代艺术博物馆参加了引起很大争议的《男人的新形象》展览。他的作品受攻击最多，通过爱里斯·克勒特画廊，美国文化中心和各种国际展览的宣传，里恩的作品1959年至1964年间在巴黎获得了认可。我们对在巴黎的一切无可抱怨。

但回到纽约后，主宰美学的是抽象艺术和流行艺术，我们进行了斗争，但方法不同，里恩出了名，却被逐出了“主流”艺术。我则一名不文。受到冷落。并且《战争系列》还遭到奚落。我在巴黎小有名气，在纽约却无人知晓。

哥卢布：纽约主要是用抽象的观点来看待艺术史。最近又盛行抽象主义，概念艺术和各种新观点。从来也没有人愿意或能够包容我们。我们有过多成功，也许非常之多，但那又怎么样呢？难道我们的作品难以在纽约的博物馆展出这个事实还不够吗？1992年，莫玛买了《科戴克斯·阿道德》，1993年我的前经纪人苏珊·科德维将《反叛》捐给了布鲁克林博物馆，今年惠特尼刚刚买了《白色分队》。这些收藏是被历史推迟了吗？对了，我是个圈外人，不！也许是，我是圈内人吗？我该闭嘴吗？不！南希是女性主义艺术世界的主要圈内人，但这个世界并没给她“大男孩”已得到的地位。

●你谈到了我们本打算问的问题，你们认为作为艺术家你们受到了不公正的待遇，你们也一直在与世界上的不公正作斗争。我们认为你们的作品中道义都占有一席之地。但今天的艺术世界越来越愤世嫉俗。你们是怎样使自己作品中的道义内涵与90年代的艺术世界达成统一的呢？因为90年代的艺术仍不崇尚道义。

哥卢布：艺术世界从不崇尚道义。因为艺术领域是一块特区，艺术世界以各种形式给现代世界以压力，当代艺术形成了我们用来看待世界的方法。在任何情况下，艺术世界都是一座美丽的花园，很美妙，很美妙。这是一片宝贵的地方。种植培养着许多奇异的东西。受到人们的细心照料，朝气蓬勃。花园周围有高墙保护，美丽的东西在里面安心的生长。

但不时会有人跳上高墙向外看，看到许多在花园内没有的奇怪东西。外面还有其他的世界，艺术家们只是偶尔地，随意地，蜻蜓点水般地光顾一下，艺术世界成为这样受保护的领地是有其原因的。很显然是艺术市场的需要。人们不想在墙上看到具体的东西。

大部分的收藏家宁愿在墙上挂一幅莫里斯·路易斯的画，也不愿挂《白色分队》或是南希的《妇女的苦难》这样的画。人们会说：这些我们都知道，不错，他们都了解这些，但是却说：“为什么我回到家里得每天晚上看这个？我已经辛苦一天，不要看这样的画。”或者说：“我感觉很好，一天过得很快，为什么我要用这个来破坏我的好心情？”

斯拜罗：艺术世界甚至在世界的灾难面前也无动于衷。而艺术市场，艺术学院里的最微小的变化都会导致一场大危机。常常我们看到的只是一种假

象，由少数几个弄潮儿为最新的趋势做做点缀。你最好不要太天真，以为质量和价钱是成正比的。不过这就是艺术市场运转的原理。艺术世界的精华和现实世界有很大的反差。人们不愿意处理令人困惑的心理的和社会的“边缘”问题，只愿形式主义地关注艺术世界里的“边缘”问题。受到承认的作品是艺术本身的概念界定范围内的作品，是保守的。

哥卢布：在很多方面，我们的作品是存在主义的。这是我们的哲学观使然。我从未丢失过自我。我们总是以这样或那样的方法处理诸如悲怆，宿命，压力，讽刺和嘲笑等主题，大家都在这么做，但总的说来艺术世界对概念化的和形式化的东西更感兴趣。你知道，这是艺术体裁的变化的需要，20世纪的普通情况即是这样——一种抽象的印象。

存在主义的艺术家的不同之处在于他们观察到了一种不协调。并非是颜色或形状的不协调，而是想象和事物本身，意识和政治环境的不协调，勉强联系在一起也很糟。例如美国的“官方”政策与政府的实际干涉。因此存在主义的或政治头脑的艺术家就试图起到弥补这个缺憾的作用。

●你是否在意别人说你的作品在做宣传？

斯拜罗：80年代初，我画了三幅动物画。但这些画不是从美学角度作的。我希望它们起到宣传的作用，起到揭露野蛮残害动物和行为的作用。我用了动物受虐待的新闻图片，还手抄了动物受折磨的报道片断。这些作品的用意在于警示世人，在于抛砖引玉。我愿意为那些不能为自己说话者说话。但是，你知道，这三幅画对我来说也是艺术。

这算是一种明显的政治艺术，不过所有的艺术都有政治性和宣传性。那么抽象的表现主义呢？主要是男性，他们的每一个手势都是伟大的。伟大的手势表示伟大的情感——他们的感情是绝对重要的。抽象主义者呢？也是男性，他们创造了一面黑色的墙壁。拒绝与艺术之外的世界对话，这是谁对谁的宣传呢？谁又敢把这称为宣传呢？

哥卢布：艺术家总是尽全力用最好的方法使人明白他的“意思”。如果不想这么做，认为没有用。我们称之为宣传。有的艺术，有的宣传更俗气，更腐败，更幼稚，更造作。象征意义的作品总受到诋毁。因为它们被视之为对艺术理想化的定位的威胁。所有的象征艺术都可能具有宣传的特征。例如亚述人打猎的画面，君王有着至高无上的权利，他比所有的人都高大。那只狮子显然是他杀死的，不会是别人——这是一种倍受推崇，戏剧化了的权利和权威，等级分明。让人马上明白了作者的意思，我们感到了驱动那个社会的精神力量和那个社会有形与无形的准则。非常明白，耶苏的复活，耶苏的受难，约翰·辛吉尔·萨金特或玛耐特均是如此。

斯拜罗：不管艺术是什么，其最基本的要素是艺术必须交流，沟通。必须要有某种载体来传递意图——那就是视觉艺术。

哥卢布：抽象艺术着眼于社会的抽象机制，抽象势力的微妙虚无在20世纪十分流行。技术，金融和流行文化的抽象思维打破了它们之间的界限，这是一种真正的变革，而不仅是象征意义的。不能否认，抽象也有其追求真实的一面。

现代主义突破性的首创了叙事风格，宗教叙事，历史叙事，民族主义叙事等等。叙事决定了作者的世界观和对阶级，体裁的选择。现代主义的各种形式——主体派，未来主义，超现实主义，流行艺术都是用来重新定位我们是谁，是什么及在历史中的作用的。从这些形式摆脱禁锢的程度来看，它们是有某种可爱之处的。

现代主义至少其本意是追求真理的，但在实践中却遇到了严酷的现实：世界并不是按其愿望运转的，艺术成了一种商品。艺术自由的理论受到很大束缚，虽未彻底束之高阁，却已处于被推销的状况，而且推销得很艰难。

●有时你们肯定会发现你们各自的作品在观点上互相冲突，而你们的价值观又是一致的。能否告诉我们你们是怎么调整的。南希，你的女性主义一定与里恩相抵触，里恩是很难征服的……

斯拜罗：当然，当然。但是最使我恼火的是人们都希望女艺术家跟着世俗的观念走——比如男性生殖器，即是权利和权威的象征。我讨厌这样的暗示。我希望摆脱束缚，而不仅仅是作男性的附属品。为什么女艺术家要受男权的束缚和控制？让男艺术家附合我们吧？七十年代以来，这种情况确实以不同方式出现过。

我在《科代克斯·阿道德》中通过阿道德向世界讲出了我的愤怒。我把那些人物——异性的、同性的、变性的一都画得很小。我的孩子跑进画室时，我都能用手掌盖住他们。但我所面对的不仅仅是孩子，我明白我是在嘲笑里恩在《巨人之战》中倾心画出的巨人们，是在对战后美国画界醉心于大场面及夸张的浮华风气作出反应。

●大幅画？

斯拜罗：男艺术家们特别喜欢创作大幅油画，但也不是说女艺术家就没有巨幅作品，我就作过长幅的纸画，宽20英寸，长达100至200多英尺，而且纸比画布娇气得多，但对我来说，巨幅画还是具有男性的特征，是男性的，美国式的现象。

我的人物都小。这是一种手法。就象在纸上作画一样。是我的一种故意作对，是我个人的反叛，我发现我不再能画“重要的”作品，因为收藏家们只愿意收藏“恰当”尺寸的油画。谁也不买我的作品。因此我多年来一直在反艺术世界，反男性霸权。男性战争，男性主宰，男人是始作俑者？《战争与回忆》的创作使我重新评价了我的作品。从巴黎回到纽约，我厌倦了每天晚上画油画，我必须找到我自己的路。当时是60年代。

●你当时作了几个决定——在纸上作画，摒弃男人，只画女人

斯拜罗：决定只在纸上作画是1966年，七、八年后决定不再画男人。

●什么时候开始创作《战争系列》？

斯拜罗：对了，《战争系列》的表现形式是海淫的一男性生殖器的延伸，性的力量。男性生殖器的群像，贪婪的直升机，飞行员猥亵的语言，纳粹生殖器的焚毁。

●里恩，你对南希的作品也有同样的感受吗？

哥卢布：南希的战争画是对美国的对越政策和男人自我表现的尖锐的批评，但一般说来男人用不着对自己统治的现状作出反应。男人的态度是：男人理所当然地什么都能做。世界是自己的。玛格丽特·撒切尔被称作“铁娘子”，加上了男人的属性；有权利的女人如希拉里·克林顿也只得找代言人；英迪拉·甘地被形容成宰割者。普天下的男人都认为男人作主宰是天经地义的事。

我努力想了解男性的攻击性，男性的姿态等。这不是荒诞剧，这是真实的舞台。整个世界就是按此运行的，这是世界的本来面目。我没有夸大事实，也没有将事物过于戏剧化。如果有什么我没有画出来的话，那只是现实远比我想象的凶险得多。我最近对各种具讽刺意味，可笑的现象，及其纷杂躁动的精神所在作了些探讨，现实与其相比，有过之而不及。

●你在南希的作品里起了什么作用呢？

哥卢布：我不能完全回答这个问题。在她的作品里有一种与我格格不入的，微妙的，复杂的，执着的反抗情绪。她确实能破坏和反对我的世界。但无论她怎么反对，一切依然如故。因为世界不会变，她的作品非常优雅。出于相互理解，经过仔细考虑，我们都给对方留出创作空间，我指的不是具体的空间。如果我批评她的作品——我经常这么做——她知道我不是出于恶意。我可能不理解，但没有恶意。我也知道，她对我也是如此。

●这种批评经常发生吗？

哥卢布：经常发生。我们不停地，直接地干预对方的作品，这是我们工作关系的重要组成部分，已经维系了40多年。而且我们都毫不犹豫地直言直陈，甚至有时很粗暴。

斯拜罗：很多事情上我们都相互商量，我们1977年以来一直共用一间画室。画室是一间阁楼，中间加了一个隔断，两头敞开展作通道。我们一人占一边。当需要展开作品时，就得占用对方的领地。我们还经常把对方拖出来看画，品头论足。我信任里恩。事无巨细我都问他。我们都给对方很多自由，鼓励对方，给对方加油。但我们都知道我们不能完全依赖对方。我们现在的联系更紧密了。尤其通过这次在巴黎的展览。这个展览展示了多年来存在于我们两人的作品中的这种关系。

哥卢布：这就是作为艺术家我们是谁，代表什么的自相矛盾的东西，我受南希的作品的影响很深，很好。但南希也深受我的影响。我们互相挑剔对方的理性和评判能力。我讲的是堂·吉珂德式的现象，看到她作品的人都觉得和我没关系，而看到我的画的人也想象不出其中有她的影响。

我们的作品有很大的不同点，代表的是不同的世界观。夸张的典型的女人（虽然我并不认为夸张）和她的有点极端的女人都以不同的观念，不同的形式存在着。

也许这是我们是第一次承认，我们彼此都有共同点。这个共同点扎根于我们彼此的头脑中，存在于我们彼此的作品中。

●在坚持各自的不同点时，你们是否谈论你们作品中的相同点和相似之处呢？

斯拜罗：我们之间有很多互补，我们遵循各自的轨道，却有相交点，也有重叠，有时看得见，有时看不见。在我们最早期的创作中，彼此互相给予和拿来，但里恩对我影响是很大的。

哥卢布：那时候我们都有一种表现主义的误区——现在仍然有。表现在对颜料的随意处理，人物的多变，图腾的背景等。当时的艺术学院里也有人这么做。我们还受了菲尔德自然博物馆派的影响。1956年意大利各种形式的古代艺术对我们也颇具影响。

斯拜罗：特别是伊特拉拉斯肯。

哥卢布：你主要是伊特拉拉斯肯，我则是罗马派和希泰特派。

斯拜罗：伊特拉拉斯人坟墓中所画的人物深深打动了：单人或双人，托着腮，凝视着宇宙的未来，丰满的身体，充满着肉欲。1958—1959年间，我喜欢玩占卜用的塔罗纸牌，作品里有分开的字，双重影像的暗示，淳朴的母亲与孩子，人物或队列，或处于某种仪式中。

哥卢布：南希一度喜欢细长或侧面的人物。而我则喜欢正面的人物。但我

们俩都爱把人物推到前景中。50年代末，在意大利及后来，我开始创作《哲学家》，运动员们，减少了对英雄般的男人本位的兴趣，用色趋于单一，主题灰暗。南希主要用黑色，偶而用金色。她的金色变色后又变成了另一种黑色。我则主要用土色。60年代初在巴黎，她作了《黑色画》。

表现情人及做爱，我的画变得色彩丰富起来，有漆画，人物单一，巨大。

斯拜罗：然后我就开始画《战争系列》

哥卢布：我则开始作《巨人之战》。南希对越南战争的看法非常特别。从这时起我们的作品就分道扬镳了——我画了这些互相痛殴的大个子家伙——巨幅画——18到24英尺长。我进入了一种这样的时期……

●你进入了创作的辉煌时期。

哥卢布：巨人时期，发疯的时期。身处小阁楼，只有10英尺高。24英尺之外有一架蒸汽升降机。我把10英尺宽，24英尺长的画布挂起来——我的第一幅《巨人之战》。我一直在画，变得象个疯子。南希从1996年开始创作越南题材。我1969年才涉及越南题材。创作了《凝固的汽油弹》。这跟我1964年就开始积极参加艺术家和作家反对越南战争的抗议活动的行为有点不相符合。

斯拜罗：64年底我们回到美国时，我对美国卷入越南战争感到恐怖。我已不再是一个流落巴黎的爱国者，我感到了对这场影响了每一个人的战争的责任。这使我重新思考我作品的方向，我废寝忘食；不声不响地努力，想发现我的反战宣言——反对这场大破坏的宣言；我决定只用纸作画，以示消灭战争，冲破艺术实践的清规戒律的决心。但是无人理睬我，根本没人看我的画。

●那么文字的应用呢？

斯拜罗：在学校上学时，我就断断续续地开始应用字母和文字。语言和人物相结合对我来说是一种自然的共生现象，互为延伸。……哥卢布：没有南希没有涉猎到领域她确实确实是全方位的触及——土生土长的艺术，潮流艺术，史前女神，约瑟芬·贝克，色情艺术等等，等等。南希很早就开始用文字了，我则晚了40年，现在才开始用文字。可能这是南希剩余的影响吧。我采用的是信手涂鸦的文字，我称之为仿形而上学，断章取义等等。她影响我应用文字的同时，我也影响她在画中用了骑自行车的人的照片。

斯拜罗：没错，但很色情。

●你们提到你们两人都受到晚期文化的东西的影响——希腊的，伊斯特拉肯的，我们很感兴趣，因为我们突然意识到我们也许属于晚期文化。

哥卢布：晚期文化完全是正在发展的都市文化。常常自我爆炸。其背景是复杂的，有待认识的。也许属于颓废派，几乎不需要良性。其代表人物在他们的文化背景中很善用媒体，正如我们在自己的文化中善用媒体一样，也许最接近20世纪末都市精神生活的文化是后期的罗马文化。我就是在探究后期的罗马艺术，越落后，越原始，越好。

罗马皇帝特波尼亚那斯·凯勒斯（公元前3世纪）城市博物馆中有一尊铜雕像，是一个有着尖锥脑袋，炯炯目光的人。他的头与其丰厚强壮的身体很不相称，手很美。他强健、原始、是个真正的劳动者，是那些从事社会上各种脏活的人，不是学院里的知识分子。

斯拜罗：象国王。里恩在艺术学校时创作了一尊叫杰士伯的巨大雕像，一个怪物。他的艺术创作一直有这种主题的痕迹。他画的哲学家们，也是野蛮人，冷酷霸道，宣讲着他们的真理——男人的特权。

●文明的野蛮人

斯拜罗：文明的野蛮人，法律是他们定的。里恩把他们的权利和野蛮性表现得淋漓尽致。但在在我看来是不堪一击的。里恩的作品中确实有一种从50年代延续至今的东西。

哥卢布：别忘了，哲学家也是有恒心，有耐心，有理性的人，他们是权利在握，有思想的人。我就是这么认为的，行吗？

斯拜罗：随你便！

●你认为他们是悲剧性人物吗？

哥卢布：他们脆弱和忍耐，可能是悲剧性的。当然，听天由命一般都是悲剧。但远不止这些，他们在我看来都很美，宿命和缺憾绝对的美。这就是我的意思。

里恩，你认为你走过了什么样的道路？20世纪90年代的你和最初的你否变化？

哥卢布：我的50年代初的作品讲究风格，简练保守。但有的不真实并且自相矛盾，有些具有双重性，《战争机器》就是自我矛盾的。我特地讲出这种自我矛盾，就是不想再花25年犯同样的错。

我转向强调原始的东西，开始画裸体的男人，武士或哲学家，形式都象古代雕塑那样古典、原始和支离斑驳。我的画从来都有倾向。从现实出发的观点从未达到过预期的效果。我的《巨人之战》就是一个明显的例子。在我所有的作品中，这是最难获得承认的一幅，因为它表现的完全是宿命的东西。它的积极面在于表现了人物的能量和忍耐精神。

我的画很少表现妇女，最早画过妇女生育的画，以后又断断续续地画过一些。在我的画里，妇女总是出现在男人的世界里——男人争夺，男人掌权的世

界。总是男人掌权。

因为美国卷入越南战争这场灾难，我的作品就更有特征了。让我们把《巨人之战》搁置一边，来看看我对越南战争的明确描绘吧。政治在画中总要有个脸谱来代表，谁是这个代表呢？80年代我创作了《雇佣军》，画的是国外的情景，寻求表达冠冕堂皇的权利是怎样最终由其代理变成了凶残的杀戮这样一种思想。这些画告诉人们，没有对比，就不了解美国，也不了解历史。我就是选择了这样一个角度来描绘美国，世人对权利的认识即是如此。

●好像最近你的这个题材趋向描绘国内的情况了。现在表现的是都市的压力。

哥卢布：是的。被抛弃的一群变形的狗，愤怒的走狗。流落街头的狗，无人理会的角色。代表的是踽踽街头，充满敌意的那个群体，有时仅仅看他们一眼，也会惹怒他们。在纽约常常能见到这样的人，纽约人看不起他人，目中无人。整个纽约混杂着潜在的对抗情绪，媒体的喧嚣，玩世不恭和言行不一致等等不和谐的因素。我也在玩讽刺，在和周围的世界开玩笑，嘲讽世界。这是由于自己的经历而产生的一种报复心理。

●南希，刚才我们大致谈了谈你的作品，你过去的作品比较黑暗和愤怒，抵触和失意，近几年则明朗多了。你能谈谈个中原因吗？

斯拜罗：《黑色画》与其说是愤怒，不如说是悲哀的，现实主义的，而且很大程度上多是内心活动表现。这是大家公认的，画中的夫妻和情人都是貌和神离。60年代初在巴黎画《黑色画》时，我画了一些树胶水彩画和水墨画，画中有“天使”，有梦幻，有伸出舌头尖叫的女人头，好象从黑暗的，雾气腾腾的地底深处冒出来，骂着“他妈的”或“操你”一类的下流话。

我在巴黎呆了五年。因为有孩子，我只能晚上作画。我最小的孩子是在巴黎生的。晚上我才能不受打扰的工作。这些画变得越来越暗，是比《黑色画》早得多的作品，《黑色画》发表时，它们已有十多年的历史了，画中的人体都是细长的，几乎透明的，骷髅般的。此外，1958年我作了一幅画，名字叫《他们的诺言》，引用了巴比伦的话，十八年后我在《妇女的苦难》中又用了同样的话，意思却完全不同了：“信守他们的诺言，这诺言折磨着灵魂，生病的女人被变成僵尸，挂在马厩里。”

《黑色画》之后，我开始在纽约创作《战争系列》。主题是非常直接了当的。我想把它作一个宣言，反对战争，反对暴力，反对二战时期在日本扔下的原子弹，反对后来在越南的暴力。彻底的荒芜，是用炸弹来象征的。我不想遵循任何现成的“法典”，部分是出于对艺术世界的反抗。即使“法典”接纳我，当然，并没有接纳我，我也还是会抵触的，我在巴黎的展出使我获得了一定的声誉。但并没给我带来市场效益，也没使我的思想得到广泛宣传。我无所顾忌地用画笔进行反战宣传。反战和反艺术就是要和艺术世界和当局作对——一个艺术家是永远不会真正反艺术的。我当时一直在想达达主义者及其宣言。

创作《黑色画》的那些日复一日的夜晚是痛苦的。于是我说，不！我必须摆脱这个无休止的，刻意的形象比喻手法的创作。《黑色画》的时代过去了，我需要无拘无束，没有定式的，差不多是超现实的作画。

我的一个诗人朋友，杰克·赫西曼翻译了安东尼·阿道德的作品。我立刻迷上了阿道德的癫狂。我决定借用他的激烈的语言表达我的愤怒。《战争系列》、《阿道德》和《科戴克斯》反映的就是我艺术生活的两个愤怒的阶段。它们改造了作为艺术家的我，改造了我想冒犯，想征服的艺术世界。

在当时，很少有人对这种性和权利的尖锐碰撞有思想准备，可能因为这些作品太出格了。我开始全面描绘权利的政治现状，而性政治也占有很重要的位置，艺术的女性运动后来在60年代末，70年代初才发生。我的作品抨击男性生殖器的男权，作品里的炸弹是巨大的男性生殖器。

此后，我决定用我的艺术来审视和调查女性的地位。那是70年代，这一直是一个全球性的难题。我用《妇女的苦难》为受害者呐喊，我从国际大赦组织的报告中引用了历史上许多女政治犯的故事，我的画中表现的是虚幻的一串半女半鬼，怪物和受害者的行列，靠某种模糊的，超常的信念支撑着，活在人间地狱。这似乎和里恩的东西一样，对这些苦痛的忍耐是她们唯一的积极面。

我着重表现的是70年代中期的女性，我只画女人，仅画过男性施暴者，比如一个越南兵正在溺死或将要溺死妇女。但《妇女的苦难》的一幅画里确实出现过一男性，他紧紧抱着一个妇女，你可以把这当做爱的拥抱，但实际上是一种控制。

●但是男性是无形中存在的，因为妇女的苦难来自于谁呢？一般是来自于男人。

斯拜罗：非常正确。即使在宣传女性性征和所谓的女性自由的作品里也是如此。也是一种对男人的反抗，我们不去取悦男人，而是自己取悦自己。如果男人正视这一点，假如他们能正视的话，他们怎样看待这一点呢？我也希望所有表示女性欢快的作品里都有反对男权的含意，因为画中的主角都是女性。表示是我们而不是别人是主动者。看似反常，却是某种世界观的象征。

●你们两人结婚多久了？

哥卢布：我们1951年结婚，今年12月满43年。

●你们共同养育了三个儿子。南希，作母亲的责任和搞创作有冲突吗？

斯拜罗：冲突太多了。对我影响很大。我第一个孩子出生后，紧接着又是第二个孩子，我记得那时正是我下决心向我自己证明，或者向世界证明，我不仅是一个母亲。我还是一个艺术家。可是我没能真正做到，我只在芝加哥办过一个展览，而且没成功。但是，随着孩子们的到来，我也体验到了被迫改变自己的责任和追求的滋味，变得对这种变化愈加敏感，甚至执拗。我想作母亲的经历或多或少都在职业妇女的生涯中留下过痕迹。我最初体验到的是非常失意。

哥卢布：这种失意部分是因为你与世隔绝，或者是你期望过高。你的行为和自我意识比我内向得多。我的行为外向得多，可能这是一种典型的男人行为。南希确实花了很多年的时间才得以定型。

你那些年在非公开地演戏一样，扮演着殉道者的角色。大多失意的人都是这样的。她认为自己是属于那些永远得不到社会赏识的人。出于这种想法，你是不会走出自我，进入社会的，除非让社会来主动接近你们——这又常常是不可能的。

斯拜罗：当然，男人这么说很容易。我当时确实期望值过高，我简单地认为我创作艺术，然后“世界”加以承认即可。这是一种不现实的想法，要想获得承认仅这些是不够的。获得荣誉不是件异想天开的事。

哥卢布：当然，男人这么说很容易。你一直在用“魔鬼艺术家”你一直在用“魔鬼艺术家”这种罗曼蒂克的提法为自己与世隔绝辩护。我们俩坚信成功不属于我们，而且我们永远不会成功。我们的同时代人也是这么认为的。我们认为这是正常的。可同时我的作品仍然充满积极进取的激情，我的作品体现了一种很强的坚忍不拔的精神，而且我的作品越异化，越极端，这种精神就愈甚。

●你曾讲过你的作品中的对抗或反叛精神，你能再多谈谈吗？

哥卢布：我的作品是属于“放在你面前，结论由你下”的一类艺术。对我画的人物，人们会说我是在宣扬而不是在揭露某种东西，比如，如果五角大楼愿意，他们完全可以把我的巨幅《越南》系列画的一幅画定性成庆祝胜利的作品。画中的美国士兵直立着，越南人趴在地上。这是一幅表示胜利的画，与罗马人和希腊人表示胜利的方式一样，胜利者与失败者，所以这怎么是一幅反战的画呢？

但是人们却从不会把南希的反战画误认为成宣传胜利的画，我的作品揭露的是卑鄙，浅薄的行为。换句话说，我的作品里包含着对这种伪装的胜利的一种内疚。两个警察将一个人摁在地上，用枪对着他。我力图表现施暴者和受害者，他们的精神活动，面部表情等等。这是美国式的耀武扬威吗？还是所有的耀武扬威都是一样的？我说是。

●那么相隔15英尺，是南希脆弱的，昙花一现的色彩跳跃的人物。人物浮游，女神出现。

斯拜罗：我也有巨怪。

哥卢布：对，你的作品有恐怖也有欢快。而且即使是恐怖的人物，性格也是脆弱的。我承认你的没有男性的画甚至能更多地表现人性的方方面面。南希有着了解这些人物，知道他们在做什么，知道我在用他们表现什么的能力。

斯拜罗：我容忍他们。

哥卢布：也许。也许不止这些。我发现南希有许多极端的人物形象。她从来不象我一样去图书馆查阅资料。我在色情画，成人黄色漫画等中寻找灵感，比如，那幅画着被捆绑的躺在地上的女人的画，非常明确和过分。

斯拜罗：邪恶的过分和虚假的引诱，象女演员在演受拷打的戏。里恩发现我常用一张照片：一个盖世太保的受害者，她全身赤裸，捆着双手，堵着嘴巴，脖子上套着绞索，即将被绞死。恰似一幅色情照片。照片是色情的，却是真的，我把照片制了版，但很长一段时间没有用它。因为我一直找不到适合这幅照片的内容。后来我读了布雷切的《玛丽·桑德斯的芭蕾》和《犹太妓女》两本书，就把两者结合起来应用到画里。里恩总能发现很多图片，他是我寻找图片资料的主要来源。

●你们两人在艺术上有否遇到过危机？

斯拜罗：当然，有很多，刚才我谈了离开巴黎后我作品的主题和形式的重要的和突然的转变。《战争系列》。安东尼·阿道德。完全转变到女性主义的主题和内容。第一次转变都是一次自我冲突，都是一次艺术方向的变化。

哥卢布：在方向，内容和方法上我都有过很多危机。我将往何处去？我将做什么？但危机总会过去，而且解决问题的过程对我来说是很大的乐趣。当然，有一种危机是个人的力量不能解决的，那就是怎样摆脱艺术世界的戏弄，不过接着讨论下去就会引人误入歧途。

但你们两人都经受过了一切，男人和女人之间的竞争有时会轻而易举地毁掉年轻夫妻的感情。

哥卢布：在我们之间尚未发生。但可能性总是存在。一个人愈来愈受人注意，另一个人却……，这是种苦涩的感觉。

斯拜罗：很少。

哥卢布：到目前为止，我们还未被挫折压倒过。

我们来谈谈战争的主题，战争与回忆，因为这是我们这次展览的主题。

斯拜罗：战争就是武装的争斗。但还有其他意义的战争。有家族之间的战争，性别战和经济战。政治是战争的最根本的原因，这一因素至今也没有多少改变，因此妇女问题只能是次要的。也许现在一很可怕的情况——我一直在想波希尼亚的战争。过去强奸只是战争的次生物，波黑战争中却首次成为攻击妇女，攻击人类的手段。这也是我的《战争系列》的部分意思，小男孩的游戏，统治者，政客在弄权，小男孩的游戏。

我是在新闻媒介的消息报道的驱使下对越南战争作出反应的。我极其愤怒。我把越南人民对直升飞机这种摧毁性的钢铁庞然大物的印象画了出来。我把他们画成史前的，食肉的恐龙似的或虫一样的生物，驾驶员在机舱里狞笑。

哥卢布：我们在巴黎生活期间，法国正和阿尔及利亚激烈冲突，国内面临内战和军事政变。我们对形势看得很清楚，我也知道我的主题与其有着某种关联，就象后来我也知道我的主题与越南战争也有关联一样。与美国一样，法国也曾深陷越南战争的泥潭。我们周围充斥着战争的阴影，在当时是一种兴奋而又紧张的情绪。

●我们问了你们很多是否权利能改变或改善人类行为的问题。也许已问得够多的了，这是个难以回答的问题，但我们还是想请你再深入谈谈这个问题。

斯拜罗：我过去认为艺术家有洞察力，但比较世界舞台上的演员们来说，却显得软弱无力。可能和个人想得到社会承认所经历的痛苦有关。如果你的工作得不到承认，一切都等于零。我现在更乐观了，因为我和艺术世界，甚至和艺术世界之外的世界都建立了对话，同时这也是一种乌托邦，希望作品能引起各种讨论。我希望不仅得到喜欢我的人承认，也希望得到不喜欢我的人承认，但很难知道，艺术不会象它表现的那样对世界有那么大的改变，艺术只不过是看世界的方法而已。

哥卢布：很多人都怕打破传统世界会发生什么。当代艺术是和新鲜事物联系在一起的，艺术家希望改变事物的面貌，不同的群体促成了这些变化，但又遭到其他人的反对。这种认识上的不同很容易演变成邪恶的斗争。艺术随时在改变着各种相互作用的观点。对艺术家持怀疑态度的人有理由怀疑，因

为他们的某些价值观受到了挑战。

即使标榜自己是激进的艺术家，你又能多大程度上同化这个社会的价值观呢？你在挑战，在冒犯社会。你把你的问题推到社会的面前，并宣布：“我们要看看你们是否能解决这个问题。”于是你在推销你的产品。你的产品本是一种挑战，但艺术世界会学会接受你的挑战。

●一个可接受的挑战。如果你把问题放在社会面前，并说：“你是否能解决这个问题”而社会确实解决了这个问题时，这对你意味着什么呢？

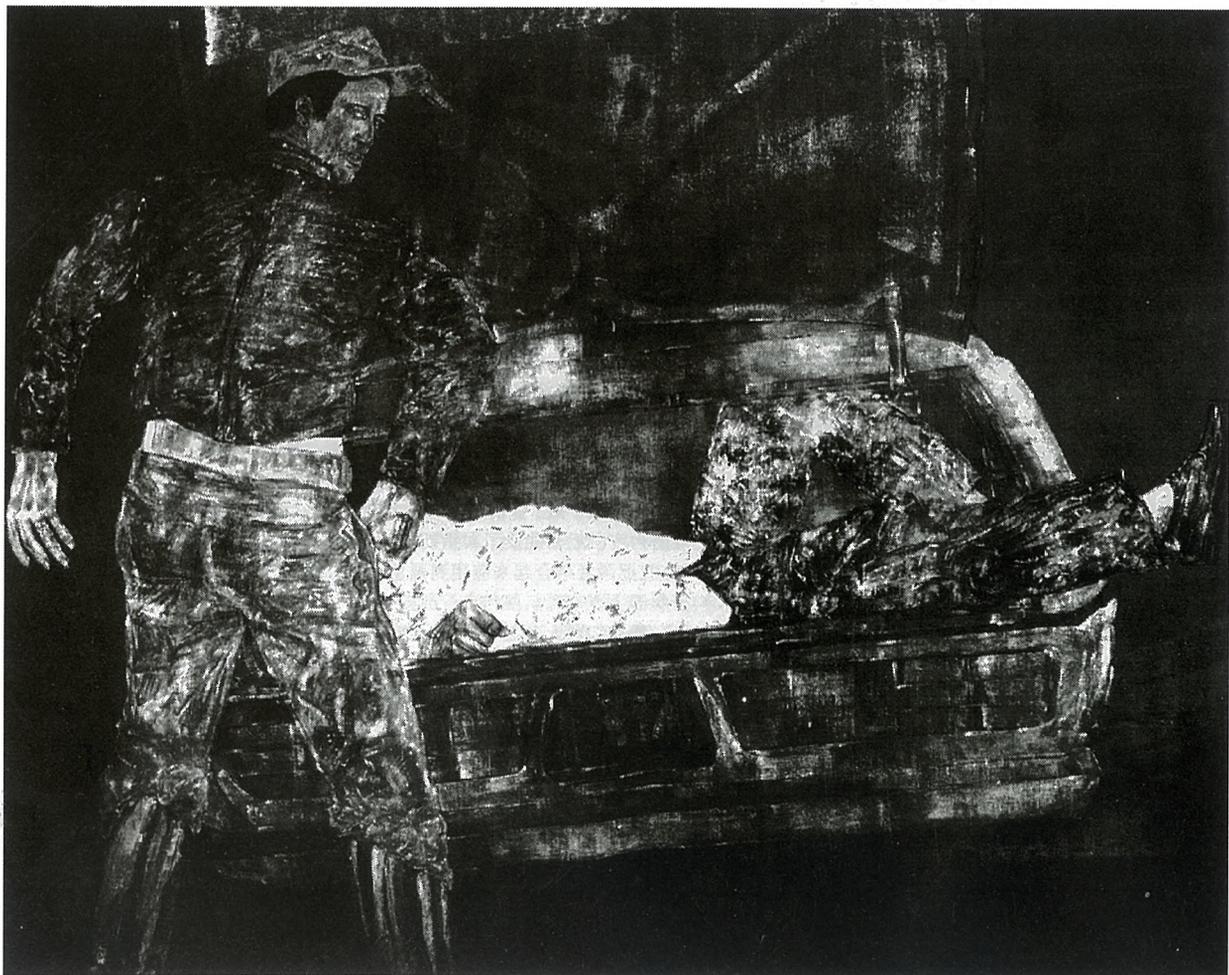
斯拜罗：艺术家成为有价物品，他或她的身体、作品本身都可买到。艺术家在市场上成为被资助被庇护的对象。艺术世界总想寻求刺激，总想包容新东西——和危险调情，嘲笑贵族社会——同时又不破坏原有的东西。艺术世界其实是保守的，只要不停地追求点小“刺激”，实际还是奉承权利和金钱。

●你们两人希望一百年后人们怎样看待你们的作品，理解你们的作品和作出怎样的反应呢？

哥卢布：也许全部都是错的，但我还是这么做。南希的作品总结了女艺术家在20世纪末所经历的各种基本矛盾。我想《妇女的折磨》将来不会成为艺术上和观念上的代表作。南希的跳舞的乌托邦式的人物，一百年后仍可能还是乌托邦。妇女是否能打破她们的枷锁仍值得怀疑。所以南希作品中的理想仍然还是理想。

我的画大都有历史特征。我认为是美国式的，画布上的人物都很美国化。不是因为战争，你知道，历史上全世界充满暴力，不仅仅在美国，有时是以战争的形式出现，以后也不会改变。而我的作品将来可能较好接受一些，因为我表现的是“20世纪的现状”，21世纪时即使不重视艺术家，他们也会提出相同的主题，毕竟这个主题很接近现实。也可以把我的画披上历史主义的外衣，历史能减轻主题的震撼作用。但因为主题十分强烈，也许只能部分减轻。我斗胆说一句，将来认识我们这个时代所发生的事情时，我们也许是关键性人物，危险的未来学。

斯拜罗：我想象不出将来时间冲淡了我们今天的对抗和抵触后人们怎么看我们，我们都称自己是解决当代问题的艺术家，塑造人物，出现在20世纪末的舞台上，各自用自己的方法记录和表现我们的社会，用我们自己得到的特殊信息表现社会，并希望能在现在和将来起到其作用。



哥卢布 画