

“现代主义漫步”系列公共实践 | 第六站 具象与哲思

闭幕对话 | 无法分享的创伤：20 世纪的文化心理与文艺思潮

亮点回顾



UCCA 在“现代主义漫步”系列公共实践中，邀请独立策展人、跨文化研究者、艺术脱口秀演员，围绕 UCCA 当代艺术收藏展“具象与哲思”展开对话。UCCA Edge 当代艺术收藏展“具象与哲思”。

“现代主义漫步”系列
**第六站：
具象与哲思**

特邀导览
嘉宾：
罗依尔（独立策展人、跨文化研究者、
艺术脱口秀演员）

闭幕对话 | 无法分享的创伤：
20 世纪的文化心理与文艺思潮
嘉宾：
顾文艳（华东师范大学中文系副教授）
方岩（评论家、《思南文学选刊》副主编）
赵松（作家、评论家）

影像艺术交流：
《贾科梅蒂的异想世界》
《保罗·克利——天使之静默》

影像艺术交流：
《最后的肖像》

“Modern Time” Series
**Figurative v.
Philosophical**

2023.9.29 周五 Fri
UCCA Edge

Inspiring Guided Tour
Speaker:
Luo Yier (Independent Curator, Cross-Cultural Researcher, Art Comedian)
14:00-15:00 展厅 / Exhibition Hall

Closing Conversation | Unsharable Trauma: Cultural Psychology and Literary Trends of the 20th Century
Speakers:
Gu Wenyan (Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, East China Normal University)
Fang Yan (Critic, Associate Chief Editor of *Si Nan Literary Journal*)
Zhao Song (Writer, Critic)
16:00-17:30 报告厅 / Auditorium

Cinema Arts
Alberto Giacometti - *What Is In A Head*
Paul Klee - *The Silence of the Angel*
19:30-21:30 报告厅 / Auditorium

2023.9.30 周六 Sat

Cinema Arts
Final Portrait
19:30-21:30 报告厅 / Auditorium

UCCA Edge 之川苏河 教梦 DDDREAM

活动时间：2023 年 9 月 29 日（周五）16:00-17:30

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/modern-time-series-figurative-v.-philosophical/>

嘉宾：

顾文艳（华东师范大学中文系副教授）

方岩（评论家、《思南文学选刊》副主编）

赵松（作家、评论家）

整理编辑：虞倩（实习生）、吴伊瑶

文字校对：逢芮



图1: 阿尔伯托·贾科梅蒂, 《城市广场 II》, “现代主义漫步” 展览现场, UCCA Edge, 2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

“无法分享的创伤”：历史的与个人的

顾文艳：我们的主题是“无法分享的创伤”。这是我们在此之前聚了一次之后讨论出来的结果。赵松老师说创伤可能是无法分享的。意思是说，虽然大主题是“创伤时代”，要讨论历史与时代的问题，但实际上如果真的去说“创伤”，它永远都是一件个人的事。这次“现代主义漫步”展出的所有这些作品，创作的过程正好都处在 20 世纪，是一个创伤性的年代：经历两次世界大战，中间还有 1918 年的西班牙大流感。现在被我们说成是“现代”，或者用艺术分期的说法是“现代主义”的那个时代，整个时代有各种各样的事情在发生，但当每件事情落到个人的时候，它（给每个人）呈现出不一样的感受，而这种感受可能可以通过语言叙事或者是图像来进行呈现。所以我们这个题目是“无法分享的创伤”。

我想从贾科梅蒂的雕塑《城市广场 II》说起。法国作家让·热内（Jean Genet, 1910-1986）写过一些贾科梅蒂的评论，曾用了一个他自己的例子：他有一天坐在火车上，对面坐着一个脏兮兮的老人。他和那个老人有一个四目相对、目光交汇的时刻，让·热内突然有一种感觉，他意识到所有的人其实都是相同并相等的。这其实也是还挺“现代”的一个时刻。他说的“相等”，其实不一定是价值上的判断，也不能说是一个超越性的时刻，但是他突然意识到，虽然每个人很不一样，但是在某一个时刻，虽不能说是可分享的，但是（人）可以在一个等值性的层面上进行交流和（产生）交集。

其实也有很多其他人评让·热内的这篇文章，说这个时刻他其实看到的是一个神秘的，或者是秘密的创口和创伤，一个伤口。让·热内还有一句话是：他感觉那一个人的生命在向他的生命流动。所以我想以这样一个“目光交集的时刻”作为开始，在艺术作品里也好，还是在现实生活中也好，因为目光交集，这个时刻可能可以让创伤或者伤口变得可以分享。

方 岩：何为创伤？如果在公共空间里谈，好像是一些重大的事件发生，造成了我们日常秩序的断裂，好像它是肉眼可见的一个东西。但是事实上，同样是历史的大车轮碾压过一大片人群，每个人受伤或者逃跑时的姿态是不一样的，声音也是不一样的，这个创伤给每一个个体留下来的印记也是不一样的。所以从这个角度来讲，当我们谈论创伤的时候，其实是不知道怎么谈论为好，这是其一。

其二，如果我们把这个创伤再给他放大一点，它有些东西未必是我们看得见的。所有我们日常生活中间次序的断裂，它都能造成一种创伤。然后就是“我们怎么进行自我拯救？”这样一个问题。“自我拯救”其实往往是没法呈现出来的。而且一个人在谈论创伤的时候，对于参与这个对话的（其他）人来说，有可能没办法进行深度体会。就比如说今天其实我跟赵松都是带着新的创伤而来……因为昨天晚上，我们这个行当的一个奠基性的前辈走了，很突然地走了。我和赵松跟他的私交都非常地好。（今天）正好又是中秋节。

一般来说，我们好像哀悼一个人去世往往是因为这个人在历史上的地位很重要，但是如果它涉及到个人的生活空间，很多时候就没办法把这种东西表露出来。所以一直到来参加这个活动之前，我和赵松都没办法很好地清理自己的思路。而且往往这种事情发生的时候，你会发现周围所有的事情都带有暗示性和象征性。比如当时我跟赵松一块儿从灵堂里出来，在打车来的路上，我们就发现那个电动车的一个显示大屏定格在一行字上。也很奇怪，我跟赵松一上车，就看到那行字叫“把悲伤留给自己”。然后我当时一想，这就是我们今天的话题，“无法分享的创伤”嘛。

赵松：那天我们在一块聊这个活动的话题，也涉及到“现代主义漫步”大展，这个展我之前没来看，但是这里所有的艺术家（我）其实都非常了解，以前在国外不同的博物馆、美术馆都看过。为什么会想到这样一个话题？听起来好像：跟这些人有什么关系？跟我们所经历的这个时代有什么关系呢？很多时候我们看艺术史或者艺术故事，（它们）好像都很容易把一个时代美化、传奇化，让人觉得群星灿烂，好像就没有什么坏事。但实际上我们所接受的很多这种信息常常是被简化的。当我们看毕加索《格尔尼卡》之类的作品，它其实背后有一个很巨大的、残酷的历史背景。包括我们大家耳熟能详的二战、一战，这些非常惨痛的历史事件，实际上在不知不觉中仍然（是）被简化的历史。我们谈论所有人类干出的那种非人性的事情，好像都是符号一样的存在，而不是血淋淋的现实。所以当我们去面对一个漫长的历史时代和一个非常具有开创性的时代，（比如）现代主义的时代，我们容易看到这些艺术家留下了这么一些璀璨的、非常经典的作品，但是我们往往会忘掉那个时代（发生了什么）。所以这是我为什么会想到这个话题：无法分享的创伤。

很多时候我们会发现人类的历史，无论是过去的还是现代的，跟个人的历史有某种相似性：最真实的一面是无法呈现和分享的，主要是难以呈现。其实当我们去面对这些大师们的作品的时候，很多时候我们只能以个人的方式去面对，而不能像一个导览给你传播一些普遍的知识那样，好像没有什么其他的答案。事实上每一个艺术家留下的杰作，它都带有某种独一无二的东西，带有某种密码性的东西，它也不知道谁能把它打开，谁能够理解。他留给芸芸众生中的某些人，很多时候就是在一瞬间被我们发现了。我们发现了在这个瞬间作为个体生命的一种感受和体验。这些东西其实对于艺术来讲是最重要的。

所以艺术最可怕的一个走向就是被知识化，完全就像讲历史背景或者常识一样：“他是这样的、那样的，所以是这样的。因为……，所以……。”充满了合乎逻辑的解释。这也是为什么说现代艺术作为一个反对和批判传统、极具反抗力量的存在，最终它被现代社会、资本、权力彻底收编了——从“坏孩子”变成了一些“好孩子”、“正规军”。在今天这个时代，关于现代艺术的最大的新闻都是（作品的）拍卖价格：毕加索、克利、梵高的作品又拍了新高，从几千万到几个亿。大家很热衷于看这些新闻，但是跟现代艺术本身的批判性、反抗性相关的信息几乎没有。**这似乎就是现代主义的一个“在社会中被消解”的必然归属。它也暴露出来：整个现代社会在资本主义发展的情况下，最终资本权力将会把所有带有反抗性和批判性的东西都瓦解，这是一个必然。**

很少人会去想，整个 20 世纪其实是人类最悲惨的时期。除了两次大战，还发生了大大小小几百场局部战争，死的人可能是过去很多年代的总和。大家选择性地遗忘，但是我们需要去面对的恰恰是一种充满创痛感的事实：人类社会没有那么美好。即使科技这么发达，网络化给我们带来“信息唾手可得、我们好像无所不能”的一种假象，它掩盖不了整个社会进入现代以来的这 100 年就是形成了一个好像渐渐在走向悲剧终点的大趋势。

所以在这个背景下，我们才能去思考所谓的“无法分享的创伤”。**因为很多时候我们大家都在给自己找止痛剂，（假装）没有痛感，但事实上这种痛感深埋在心里，和你的心脏跳动一样，说不定就在某一个时刻突然爆发。然而它无法用语言描述，甚至也很难跟别人分享。这可能就是所有的文学和艺术试图去面对，并且提供更多（描述和表达）的可能性的东西。**

顾文艳：保罗·克利在 1921 年、1922 年那一系列的作品，我们看的时候可能会觉得还挺梦幻的，色彩也比较明朗，但是有一些解释会说，（当时）一战刚刚结束，他可能在当中有一些创伤。他确实在一战结束（之后）或者一战期间有做出一些回应，一个是他会用一些特别的物质，比如用飞机残骸上面的帆布做他的（绘画用的）布料。所以当我们看（他的）作品，如果有这个知识，我们会直接跟他（所处的历史背景）联系在一起。但其实还有一个事情，1921 年的时候，他的母亲去世了，可能有些画是用来悼念他的母亲的。（这）就是他个人的经历或者创伤。**个人世界的动荡跟外部世界的动荡很**

多时候会产生重合，或者个人内心世界跟外部世界是共振的。所以我们作为观众去看艺术作品，可能首先的角度还是从自己的体会或者是感受出发。

现代主义之“用”：如保罗·克利般像外星人一样思考

方 岩：其实“无法分享”可能是“现代主义”本身内在的一个矛盾。古典主义时期的画展有一个知识的门槛，因为它的背景本身就是一种叙事，来自宗教、神学、英雄或某个重大事件，因此所有的画面为一个原有的叙事服务，它唤起的感情维度也都是规定好的。这也成为一种限制，**现代主义起步就是要打破古典所有的规定性，它把每一个具体的个体引入到（绘画的）情境（中）来，于是也引入一个问题：每个人面对一种视觉效果，或者面对某一个具体事物的时候，反应是不一样的，现代主义本身就产生了一个“无法分享”的内在矛盾。**但越是无法分享，越是需要我们坐下来仔细聊一聊各自的不同，才能把每一个人具体的、私密的情感反应变成一种可以讨论的东西，然后在讨论的过程中逐渐获得某种疗救。而现代主义也张扬这种个人的自我拯救。

我的微信头像其实是已经用了十几年没有换过，一直用的是我当时收养的一只流浪猫。直到看这次画展的时候，我正好看到保罗·克利的一幅画：《节俭男子的只言片语》。我站在这幅画中间，当时第一反应就是“这个人像我”，我的直觉就是“我要换头像了”。与此同时，我的一个朋友在同时说了一句话，“这个人好像你”。这其实就是我和一幅画之间很直接的交流。那天我走出美术馆的时候就立

刻把头像给换了。在换头像的过程中，我觉得我个人的有些东西就被刷新了。对于我个人来讲，我在某种程度上好像度过了某种阶段。过去几年的某些不快乐，在那一刻，最起码我能够感觉到降低了。

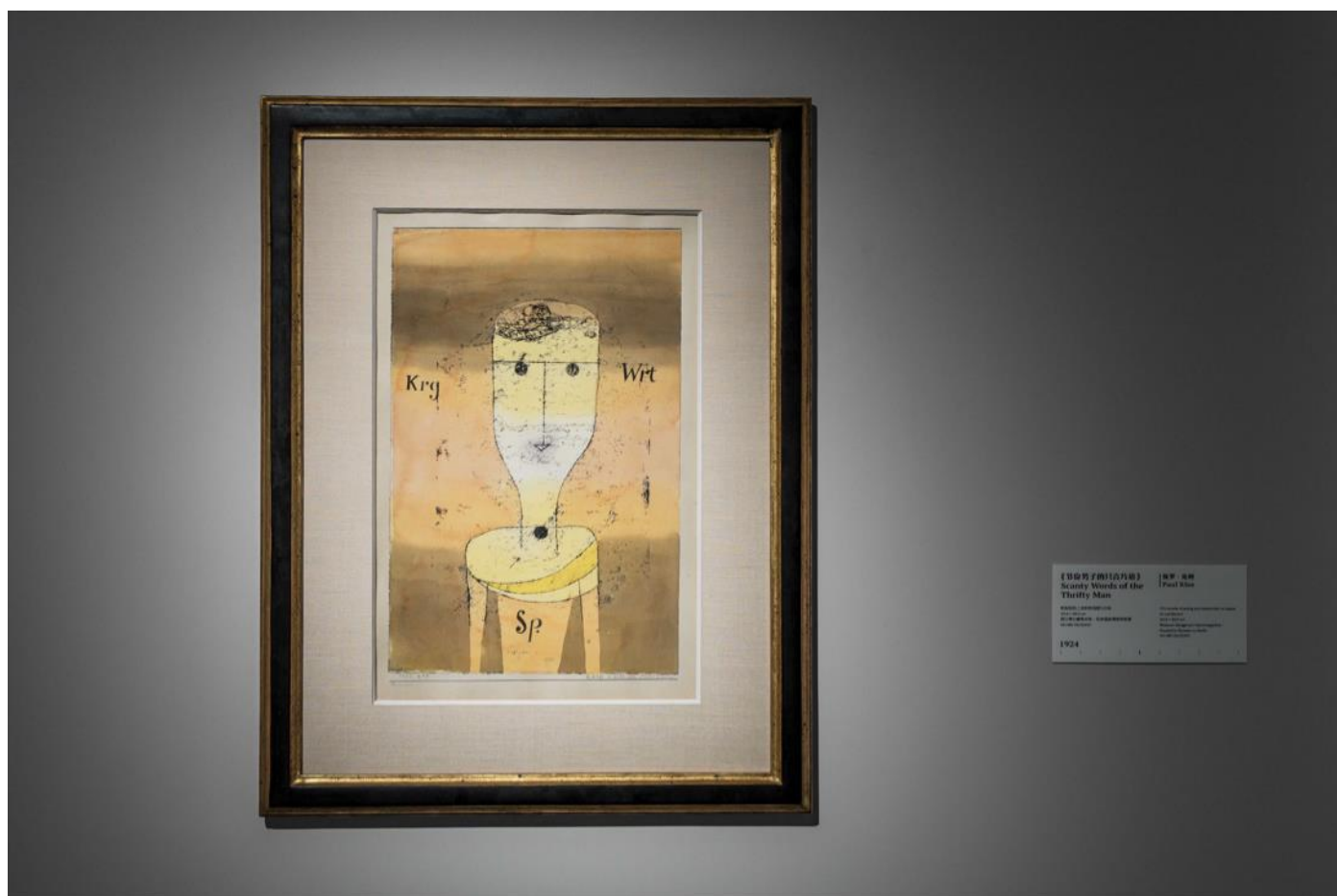


图 2：保罗·克利，《节俭男子的只言片语》，“现代主义漫步”展览现场，UCCA Edge，2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

现代主义其实鼓励我们每个人携带自己的趣味和自己特别私密的背景，包括知识积累、个人经历，然后投入到其中。具体到这幅画，其实我不需要搞清楚上面几个字母代表什么。这几个字母对我来讲，

它就代表一种简洁的秩序。这种简洁的秩序对于我来讲，是我要清理自己的生活，在过去三年疫情中间所积累的所有凌乱的东西。这幅画上方有一条横线，下面还有一个箭头。这个箭头从具象的角度来讲，可以理解为嘴唇的一个变形。由此我头脑中的思绪就通过很直接的言语表达出来了。对我来说这种清理很重要。尽管有些时候无法分享，它还是在鼓励我。就像这个箭头很明确地到达一个出口，（它）还是在鼓励我和自己的朋友们去分享一些事情。

赵松：我觉得现代主义在很大程度上不是一个在鼓励你去叙事的一个趋向。传统的绘画、艺术、雕塑是紧密地服务于社会的，比如说宗教阶层、贵族阶层，然后是神话。西方在古典时期以前漫长的几百年可能都是这样的，它有强烈的功能性指向。

当年马蒂斯他们（的作品）参加展览的时候被称为“野兽”，说白了就是闯入了沙龙的野兽。沙龙就是一个典型的贵族场所，所谓那些不愁吃不愁穿，只需要娱乐的一些阶层的人来分享一些美好的艺术。野兽派的出现其实是现代主义很重要的先声。（他们出现之后）的整个社会存在一个更广阔的事实层面，不（再）仅仅是那些权力化的叙事或者是权力化的不断强调，更多的是回归到个人的视角来看待这个世界，包括更带有鲜血感地去呈现这个世界。这当然不是写实的呈现，而是说更深层的呈现，关于人的处境：如果上帝已经死了，几百年、上千年的基督教传统都已经走向瓦解，人何以自处？实际上他们是在关注这样一个问题。

西方（文明）有一个大的瓦解过程。到 20 世纪初，以维也纳为中心的一些现代主义思潮，从文学、艺术、音乐都能反映出当时西方的知识分子阶层对于整个西方所谓的文明已经产生了巨大的怀疑：并不是认为（这种文明）已经是统治了全球价值观，而是认为它已经出了很大的问题。随后，用来验证这个质疑的就是两次世界大战，一战、二战，把世界砸得稀巴烂，好像大家仍然没有找到一个答案。在现代艺术过去的 100 多年，（人类文明）很大程度上仍然在“现代主义”这个大的界面（上）变化，我不认为现在已经走出了“现代主义”这个概念的范畴。

我觉得由于整个宗教社会的瓦解，人类已经没有救赎的希望。一旦离开了（宗教的）语境，人类没有救赎的可能，甚至没有救赎的必要。这也是为什么我们大家看新闻会发现：整个国际政治形势或者政治治理走向一种越来越粗暴的、简单的、没有未来感的状态。有很大原因就是现在的人没有未来感。有未来感的人一定是很清晰地认为世界、社会、人类的文化、文明是延续的、传承的。现代都市里的人对结婚和生育这种事情都没有太大的兴趣，原因就是他们没有觉得自己在承续着一个家族。所有人都觉得可能“自我”只是在当下还有存在的意义，或者说（当下的存在也）还是个问号，更不知道未来是什么。所以现代主义的作品其实只是在更早的时期从不同的角度为我们揭示这种现实。

保罗·克利有时候很像个外星人在思考，他看待人不是从一个“人看人”的角度，他经常把“人”看作为某种符号一样的存在。所以在他的画里（主体）都是平面的，很少看到纵深的。当然毕加索、马蒂

斯都有这个倾向，但是某种意义上讲，他在这条路上走得比毕加索要远，他可能更倾向符号和平面视觉非常完美地融合在一起。

（从）保罗·克利的日记（可以看出），他有非常高的文学修养，但是他作品里（呈现的）恰恰不是传统的叙事方式，不是在讲一个文学的故事，或者说给文学配一个插图，而是提供一种全新的角度和视觉的空间。他特别喜欢把声音、色彩、嗅觉糅合在一起，这些现象是混合的而不是分裂的存在。很多时候这种（对于世界的认知的）真正的共鸣可能是无法转化为语言的，无法转化为评论的。它可能就像是某种声音的共鸣，一个同频状态。**这幅画可能让方岩感到一种疗愈，但我不认为这是画本身拥有的功能。艺术家创作不是为了传达一种情绪，更多地还是传达出人存在于这个世界的某一个瞬间，以及这一瞬间跟他的一生是什么样的关系，这里头就包含了人对自我认知的某种觉悟的可能，我认为这是很关键的一点。**

在现代主义的语境里，人始终面对着巨大的困境，所有的作家，只要还在探究这种可能性的，其实都在这条线索上在寻觅。尤其现代社会让人越来越工具化，人在极端的处境中何以自处？在已经破碎的状况下，人如何能够保留住这些碎片，把它们重新归拢到一种可以识别的状态？这 100 多年好像转眼间消失了，但真的把它拉开看，每一个瞬间可能都有很多很多可以探讨的东西。毕加索的时代、保罗·克

利的时代距离我们今天并没有很遥远。**人的处境是在慢慢发展之中的，他们发现了这种处境，看到了开头，我们看到的接近于结尾，但是我们处在同一个很庞大的、整体的语境中。**

顾文艳：我在看保罗·克利时最大的感受是，觉得他的画呈现的是一个动态。不管是（绘画对象）静止的画，还是他画里面的人确实在动，不管是静物画还是各种色彩的方块拼起来的那种，它都有一种很强的流动（在里面）。

古代的人们最原始的认知就是：“动”是有生命的，静止的东西是没有生命的，只要有变化存在，就是有生命或者有生命力的。我觉得“动”跟“力量”相关，这个力量可能在有机物里，或者是有生命的物体里面，是来自于自身的、内部的一种力量。或者可能是像（《节俭男子的只言片语》）画面里面，有这个箭头一样的嘴唇，所以它直接地有一种力量或者一种动态在里面。有的时候它的力量可能就是相互渗透，或者是流动的，比如说一些画里面色彩的变化，或者是不同力量的平衡或者冲突的画面。

他 1933 年的《时间》那幅画，由于它呈现了很多的图形，图形（之间的）的位置（关系让我）感觉它有一个顺时针还是逆时针的动态在里面，画本身就会有“动”的力量。其实这个“动”或者是移动、流动，不管用什么样的动的方式都挺“现代”或者“现代主义”的。**因为现代主义就是关于移动，就是关**

于位移、“动”的这个形式的。不管是往前，还是像《了不起的盖茨比》结尾那样往后，不断地退，还是刚才赵老师说到的不断地往前发展的态势。



图 3: 保罗·克利, 《时间》, “现代主义漫步” 展览现场, UCCA Edge, 2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

时代在往前的时候，在人的身上也有不同的变化。因为“动”有的时候是有一个权力在后面推动。比如说是流亡的人，他是被往前推的，有一种更高更强的力量在后面推动他。

现代主义作品，包括文学作品，这种力量，或是权力，或是自身发展的力量在“人”上面的呈现有一个说法。浪漫主义时期，经典的主体行为是散步：promenade，它理想的环境是在森林里面。到现代的这个时期，19 世纪下半叶到 20 世纪初，那个经典的主体是所谓的“城市漫游人”。这个漫游人(Flâneur) 形象的步伐，（听起来）好像我们现在说的“city walk”一样，是非常随意的、任意的，还挺轻松的。但实际上本雅明（Walter Benjamin，1892 - 1940）写的那些他心中现代主义的，或者是现代的漫游人，比如波德莱尔（Charles Baudelaire，1821-1867）或者是爱伦·坡（Edgar Allan Poe，1809-1849），他们的步伐是很凌乱的，并且是被推动的，在城市里逃亡一样的角色。到了再后面，在被大家称作“后现代主义时期”，这种移动方式又发生变化了。那种方式更“去主体化”，就好像是被一个物件推动，或者像坐电梯的那种方式。所以它是有一个动态的变化的。与这个相应的可能是，“现代性”对于个人来说，是很强大的、在推动人的力量。

刚才我们说的“现代性”是作为艺术和文学思想里面的一个思潮或者流派的“现代主义”。“**现代性**”还有一个部分，是非常规整的、跟秩序相关的，通常会跟“**现代化**”联系在一起的，被韦伯称为“**现代性的牢笼**”，是用一个秩序在框着所有人（的状态）。秩序的一个好处就是它有效率，有效率它才能往前走、发展，并且是不断地发展。所以说现代性“秩序”的这个层面，实际上跟现代主义代表的现代性的“无序”或者是马克思（Karl Heinrich Marx，1818-1883）说的“一切坚固的东西都烟消云散”¹这种“失序”的状态是完全对立的。如果把它看成一对或动态、或静止的对立，或者是“移动方式不同”

¹ 出自《共产党宣言》。

的对立，实际上它的冲突还是挺明显的。**这个冲突可能对于现代人来说，会像不同的锐利的东西落到人的身上，或者是两个矛盾的东西落到同一个人身上，产生一种心理的影响。一般我们会把它说成是“现代的文化心理”。**

方 岩： 我们老是在讲保罗·克利是外星人，因为他所有的绘画给我的感觉是，他漂浮在宇宙中间，已经看穿了地球的秘密，看清了地球的符号，如果你看懂了这些符号，或者帮这些符号排列到某种所谓正确的位置的话，你就进入了另外一层空间，他带给我们的其实是另外一层空间，让我们在另外一层空间里来安放自己。

比如保罗·克利的《绿色风景》。你仔细看的时候（会发现），它整个色彩和图形的排列特别像一个乌托邦，特别安静的一个乌托邦。但是你再看到它周围，中间的绿色风景周围他还打了很多褐色的边框，在我看来这像野火摧残过的草地，意味着可能这个乌托邦已经不安全了，在这个边框之外可能是更加残忍的世界。克利发现了地球的另外一层空间，我们躲在这个空间里面是安全的，在里面可以得到一种自我的拯救。

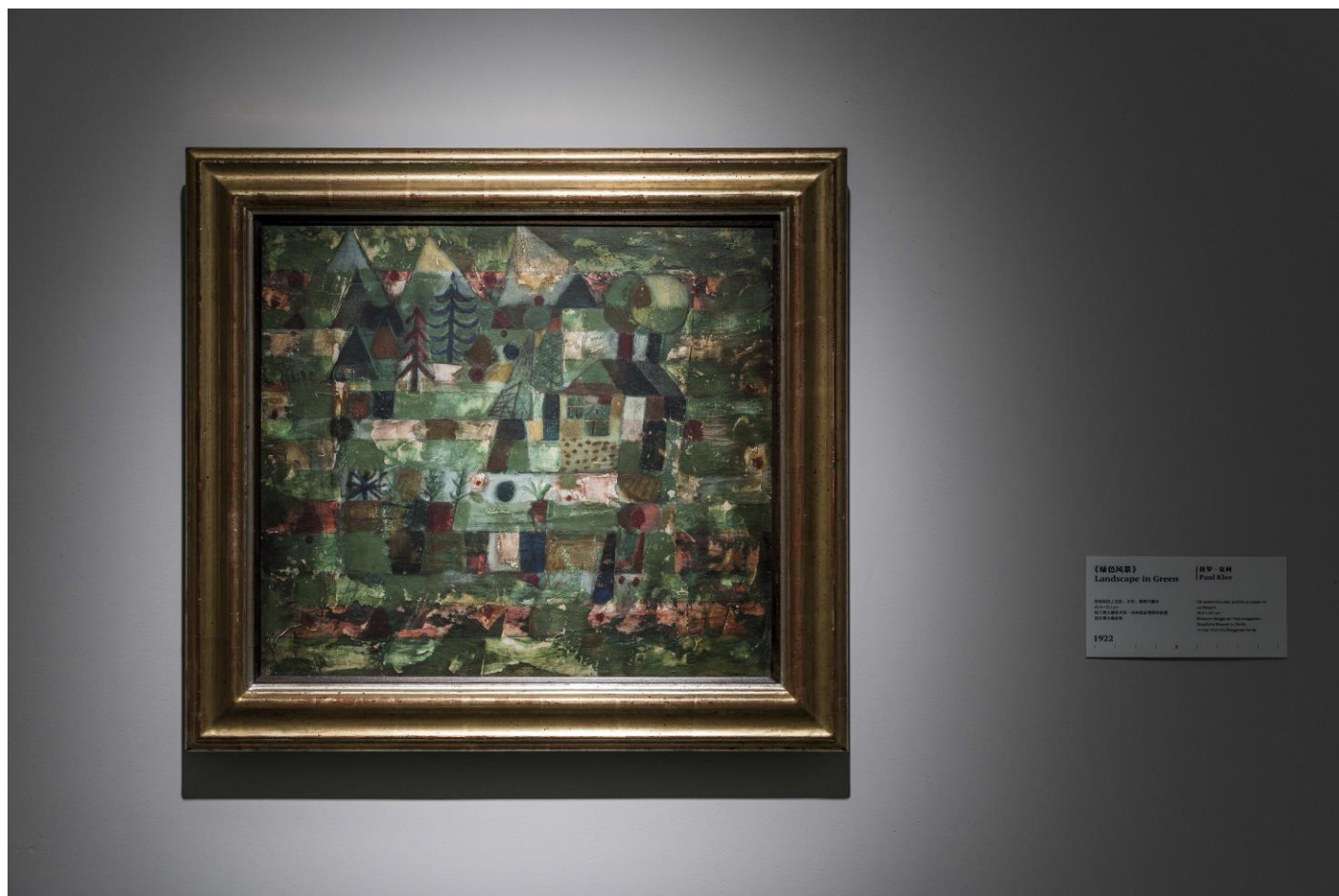


图 4：保罗·克利，《绿色风景》，“现代主义漫步”展览现场，UCCA Edge，2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

顾文艳：有文献说保罗·克利他有一阵都是在他自己的房间里面，把自己放在一个柜子里，钻一个孔，在柜子里面画画。这次展里面有一幅《带暗色门的房间透视图》，我都可以想象他在那个柜子里面躲着，然后凿了一个口往外看这个房间的样子。我也喜欢把自己放在衣柜里面，有的时候就躲在那里。



图 5: 保罗·克利,《带暗色门的房间透视图》,“现代主义漫步”展览现场,UCCA Edge,2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

赵松: 一个艺术家在创作中的观念和他日常生活中的观念肯定是有差别的。你说他用那种看上去比较可怕的玩偶(给自己的孩子玩),我觉得可能跟《格林童话》那种很像。格林兄弟的童话最原初的版本就是“暗黑版”的,里面有很多血腥的、很可怕的故事,而不是后来我们看到的被修得很干净的这个版本。后来我们慢慢地认为那个(“暗黑版”)是更真实的。其实他的观念可能跟这个更有关系,他不认为让孩子总是看美好的东西才是健康的。可能让孩子看这些更丑、更有不可思议现实感的东西,

才能更容易地去理解现实。很多时候大家对于现实的理解都是美化的、美学化的。我们学的最多的就是“美好”这个词：美好的事物，美好的人，美好的社会，好像我们从小就以为存在这样一种东西，好像是永恒的。但事实上随着人成年以后，进入到现实世界里去体验现实的生活，“美好”这个词的使用频率逐渐降低，一直到你生命的终结。人很难、很不愿意使用“美好”，因为现实从来没有很美好。

保罗·克利作品的独特性是有别于它同时代的，包括像康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）这样（的画家）的作品，你会发现他的思维方式是与众不同的。最主要的一点就是他看待世界的方式，他会恰如其分地略微作一种抽象。

比如说像《墓葬群》就是这样一个很有代表性的作品。这里头首先消失的就是时间感。我们知道墓葬群里埋的是死人，是在时间之外的一种存在，或者说不存在，他没有时间了，那么他就是把这种没有时间感的世界抽象为一个多彩的世界。一个墓葬群为什么画得这么乐观，看上去很美好、迷幻的感觉？这实际上是一个界限，**我认为保罗·克利在画的时候，他看到了一个界面，生命的一个界面。**



图 6: 保罗·克利, 《墓葬群》, “现代主义漫步” 展览现场, UCCA Edge, 2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

赵 松: 我们反复去强调克利的独特性, (因为) 他确实跟那个时代一般的艺术家看世界的方式是不一样的。而且他后期画得会越来越简明, 甚至简单, 有的时候就几条线, 画得像小孩子画的、可以放到童话书里做插图的那种东西。他从前面这种一路非常神秘主义的东西那种 (风格) 抽象化到这里, 然后他后面还会有变化。我觉得像保罗·克利这种艺术家, 你很难用一种非常合乎理性的东西去解析它, 把它变成一种有意义的东西, 它可能更像是一个带有通灵感觉的东西。很多时候我觉得他是通灵

的。我看他的东西经常会陷入到一种（状态里），就像某一种声音，“当当——”的一声，让你有一种被触动的感觉。人在这个世界上，作为一个物质的人，一个血肉之躯，有情感、有欲望的一个人，还有一面，比如（关于）灵魂的问题：灵魂究竟是什么？“通灵”是什么样的状态？它往往超出了日常的语言范畴，它使用了某种信息意义上的共振。比如说在几千公里之外，你的一个亲人去世了，那一瞬间你突然就醒了，或者说你突然就心里咯噔一下。这个传播的方式就完全有别于日常意义上的任何信息传播，所以我认为这跟通灵是有关的。我在解读保罗·克利的时候经常会想到（“通灵”）这个词。

顾文艳：我觉得保罗·克利的这幅，跟后面晚期那些差得挺多的，赵老师说得没错。特别是这次展出的后面几幅就很明显，他用很粗的、黑色的、很深的线条（绘画），但他以前（使用的线条）都是比较细的。那个时候一个是他自己个人的（身体的原因），患上了皮肤硬化。还有一个就是他又被迫回到了自己出生的地方，瑞士，1933年包豪斯也在纳粹的压力下关掉。所以他最后那些年的作品，我觉得里面的创伤感是比较强的。（比如）这次展出的《孩童游戏》。虽然叫《孩童游戏》，上面画的可能是孩童，按理来说跟美好的事物相关，但是实际上还是有一些阴暗的感觉。



图 7：保罗·克利，《孩童游戏》，“现代主义漫步”展览现场，UCCA Edge，2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

创伤的叙事：文学创作中的现代主义

顾文艳：我觉得我（在这些作品中）看到时间流动的感觉，可能是因为现代主义本身就非常强调“时间”，其中的艺术与文学创作都以“时间”为重心，代表作可能就是《追忆似水年华》《达洛维夫人》等意识流作品。“时间”在哲学上的基础还有伯格森（Henri Bergson, 1859-1941）“绵延”的概念，意思是说时间其实是流动的，同一个时刻呈现在同一个人身上既有过去，又有现在，还有未来。这可能在每一个人的身上都可以体现。我比较喜欢的一个例子，是本雅明所说的：“一个三十五岁去世的人，无论就其一生的哪一点来看，都是一个在三十五岁上死去的人。”²意思是说其实在每一个瞬间，所有的时刻都在里面。这是个非常现代的概念，并且对于文学艺术，特别是像意识流作家伍尔夫（Virginia Woolf, 1882-1941）等的影响是非常明显的。在她的《达洛维夫人》和后续的作品中都有非常明显的体现。

回到“创伤”这个问题。时间跟记忆有关，而记忆很多时候是带有创伤的，创伤有的时候甚至是可以定义一个人的，就像记忆一样。德国人很喜欢重新回顾他们的历史和记忆，他们觉得一定要去处理这个东西，而且是反复地去处理和回顾创伤。

² 出自《讲故事的人——论尼古拉·列斯克夫》，本雅明引用莫里兹·海曼（Moritz Heimann, 1868-1925）所言。

在文学艺术作品里面有不同的呈现方式。比如我很喜欢的德语作家托马斯·伯恩哈德(Thomas Bernhard, 1931-1989)，他的叙事的方式就是不停地用具有表演性的那种重复的话语和叙事手法来说，不停地说。而且他其实一直在说他过不去的事。比如说 1938 年希特勒进军占领英雄广场，他就过不去，他就不停地说，不停地说。这可能就像（《节俭男子的只言片语》）对于方岩来说（一样）是一种治愈，但他说了之后也不一定有一个被救赎或者真的“过去了”的那种感觉。他到底怎么走出去呢？那就是一个（没有被治愈的）创伤，这就是叙事的界限。

赵松：伯恩哈德是我也非常喜欢的一个奥地利作家。很少有作家像伯恩哈德这样去批判自己的国家和民族。当时国家颁给他一个政府的文化奖，让他去演讲，他在讲台上五分钟就把从政府就到群众全骂了。当时所有人离场，大家摔门而去，就他自己和他的经纪人站在台上，好像是一个很尴尬的场面。下一次准备给他颁奖（的时候），（举办方）就直接把颁奖礼取消了，给他寄快递过去了。伯恩哈德就是这样一个人。他们（当地的）老百姓会上街游行，要求政府开除他的奥地利国籍。他临终的遗嘱说：“我的作品 76 年之内不允许在奥地利出版，不允许在奥地利上映，不允许改编变成电影，不允许改编成戏剧”，反正他就是一直“对抗”到死。很少有这样一个作家跟自己的国家和人民交锋到如此地步。

他基于二战以后的社会背景，认为奥地利社会是一个传统的基督教社会非常的保守，从上到下有一种很迂腐的东西，而且还洋洋自得。他一生都在批判这些东西。当然他的触角涉及到很多领域，跟他个人经历也有关系。他真的是一个是很典型的介于现代主义和后现代主义之间的一个作家。

有一个著名德国导演要给他拍个纪录片，他说：“可以，但是你要听我的，你不能写剧本。”那个导演就搬了把椅子放他家院里。伯恩哈德说：“我每天早上 8 点坐在这里，你拍、我聊。”导演就拍了三天，每天都拍到天黑。最后这个纪录片剪辑出来之后的标题就叫《三天》。他的这个风格跟他写作风格是一样的。他有一种很大强度地叙述，不断地叙述。它不是在讲一个故事，或者讲一个人，它是讲一个整体的状况，人类社会的状况。

顾文艳：他的文本是没有空隙的，甚至有的时候是没有沉默的，就会觉得他一直在叙事。另一种（叙事）方式可能就是碎片式的，像安妮·埃尔诺（Annie Ernaux, 1940-），就是把内容完全割成一段一段的了，留白和空隙很大，沉默很多。所以如果从文学叙事的角度来看的话，其实（不同作家的）叙事方式是很不同的。

赵松：（伯恩哈德）会有很多层的叙事。比如我们看一篇小说，会有对话、描写，但你在伯恩哈德（的作品）里就很少能看到这种常规的（写作）方式。他都是用叙述，不断地转述，然后加上很多对叙述的分叉，它就变成了一个语流，一个话语的流体，（他）经常一写就是十几页不分段。

他其实要传达一种非常强烈的体验。我们说“阅读”好像是一种消遣，或者说是一种休闲，但是对于他来讲，文学只能是一种体验，如果不是一个体验，它就什么都不是。

创伤的处理：回到绘画作品本身

方岩：我们刚才在讲每个人（对创伤）处理的方式不一样，其实我理解“处理的方式”就是自我产生叙事。我们从保罗·克利、毕加索还有马蒂斯，这三个人在1920年代战后不同的处理方式我们就能看出来。我觉得保罗·克利一直在试图发现一个秘密花园，他在安放自己，根本不屑于作为表象的现实。这是他处理的一种方式。但是像马蒂斯作为野兽主义的代表人物，他在战后画了很多窗口、大海，他是扎在现实中要找一个出口，这是他处理的方式。毕加索他更像是在发明语言，然后让别人去使用。1920年代的毕加索一方面还在继续琢磨着怎么发明语言，另一方面他同时开始向古典主义时期靠拢。他开始画一些更具象的东西，因为一旦把图像视觉变得具象的时候，就恢复了一种秩序。这可能跟战后整体艺术家的心态有关系，从1789年开始（艺术家）就在不断地闹革命。我们可能一直认为历史是一个线性进化的过程，但是一战实在是太残忍了，以至于当他们在艺术本身闹过革命之

后，反而向古典回归。所以我们从这三个艺术家的画本身可以看出来，每个人确实都有自己处理创伤的方式。

赵松：我们在面对现代艺术的时候，其实很大程度上都不得不去面对“个人的处境如何再认知”的问题。其实很多时候我们看一幅画，除了自我疗愈还有其他的可能性吗？是不是我们还能够重新去思考此时此刻的自我，以及过往的、未来的这种可能性？还有就是作为人类一员，在这样一个大的时代背景下，我们有限的生命何以能够寻求到某种无限的价值感或者体验感？我觉得这是一个艺术品，可能对于我们来说有最大的意义，否则，艺术品除了价格就毫无意义。

雕塑的目光：贾科梅蒂作品中的特殊生命力

顾文艳：贾科梅蒂（的作品）其实非常能印证我想讨论的“流动、行动、移动”。展览中有《城市广场 II》和《威尼斯女子 IV》，后者是静止的，但它静止的时候，也有一种行动或者移动（的感觉）。让·热内说，在那个雕塑旁边的时候，他感觉周围的空间在震动，站在作品前面的时候，因为（与作品的）目光交汇，在那个瞬间他可以在距离里感受到那段距离的空间在往外折叠。他似乎可以感觉到贾科梅蒂在做这个雕塑的时候，他的情绪在（雕塑的）每一个褶皱里。站在他的雕塑面前我会感觉“动”，但这是一种特殊的动的方式，或者是特殊的生命力的呈现。

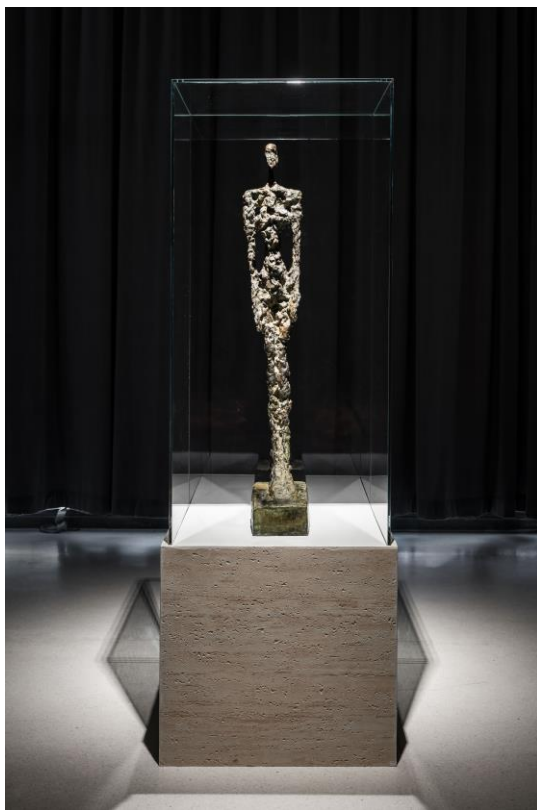


图 8：阿尔伯托·贾科梅蒂，《威尼斯女子 IV》，“现代主义漫步”展览现场，UCCA Edge，2023。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

赵 松：贾科梅蒂的画我总能感觉到一个人在生成或瓦解临界点上（的状态）。他很少做很大的雕塑，（都是）很瘦的，像植物一样的那种人，（我）很少会把它想象成一个真正的人，但是它却具有某种意义上很强的感染力。不管你用什么方式去描述它给你的视觉冲击，它总归会让你有代入感，你会考虑到人作为一个肉身的存在。在（他的）作品面前，人的衰老、生成是一个很缓慢的过程，只要没有意外的死亡，一切都很缓慢地发生。你看到他作品的时候，你会（看到）一个瞬间发生的事件，而不

仅仅是一个物件在那里。所以我每次看到他的作品都会有一种很奇怪的体验感，一种起一身寒毛的感觉。

顾文艳：我还看了一个贾科梅蒂的纪录片，里面有很多其他的雕塑，有一些雕塑它的眼睛是一个镂空的，很深很深，深陷（进去），就像一个伤口一样。虽然在展出的这个《城市广场 II》里不明显，但在让·热内的评论里面他说“你们得好好地看他的目光”。就是说（要去）看他雕塑的目光，不管他是用更平整的方式来做眼睛，还是其他方式。**我们说“创伤”的时候，也意味着它是一道口子、一个伤口，“trauma”这个词的词源就是一个裂口。但裂口也可能会生成一些新东西，或者是孕育出新的生命力，毕竟它是一个口子，可以作为走出去的出口。**

尾声：作为语言的沉默

赵松：曾经美国有一个文化学者，丹尼尔·贝尔（Daniel Bell, 1919-2011），他在分析过现代主义种种现象之后，就谈到说（现代主义）最终是在资本的一个强大的力量下走向终结，被纳入到一个经典的范畴，“位列仙班”“置于殿堂”，这是现代主义的一种终结方式。在 50 年代以后，到今天的整个现代社会，**资本、政治权力加大众这三种力量其实把所有艺术、文学这种带有颠覆性的，或者说创新性的、先锋性的，不能被纳入到某种价值系统里的（东西）几乎是“围剿”得干干净净。**你在今天这个社会如果成为资本的宠儿，不管做什么作品，都能卖出高价：你（文章）可以写得不好，但是有 2000 万粉丝，就可以做广告，赚很多钱。它已经变成一种价值观了。资本的力量已经强大到足以改变所有的价值观。这个问题在几十年前就已经存在了。今天这个时代，其实我觉得可能更需要现代主义开始的（时候）那些更有强烈的颠覆性的，甚至带有强烈的攻击性的、更尖锐的某种东西。其实今天比那个时代更需要。

至于说以什么方式，这个就非常不好说。现在人的发声和影响他人的能力，我们（可能）认为比 100 年前人更强，（但）我认为甚至在减弱。表面上我们好像人人都可以通过网络发声，但其实每一个声音都很脆弱，一方面随时随地可能被屏蔽掉，另一方面可能被淹没掉，没有人会听到你的声音。最容易流传的声音可能往往都是一些更愚蠢的声音，因为它更容易产生一种效果。真正有真知灼见的声音，你会发现在互联网上很难被认知、被更多人推起来。

沉默当然是一种艺术思考的背景，甚至也是一种方式，是一种艺术样式的可能。但是我们很难让一个沉默的方式放到任何一个语境下都有效。有的时候是非常有效的，就像《等待戈多》，他为什么在监狱里上演的时候就特有震撼力？他在台上（是）那么简单的一个角色，听起来好像那么无聊、没有任何指向性的对话，就会跟监狱里那些被囚禁者特别有共鸣。那么反过来讲，**换了一个语境，同样的一个话题可能就没有任何感染力，这不仅仅是文化的障碍，还是每个人处境的障碍。**所以我觉得**沉默是一种语言，是语言的一部分，语言里必然包含沉默，而理解不了沉默的人也理解不了语言。**

方 岩：从现在我们当下的语境来讲，如果我们要让别人意识到自己的沉默，**我们得整出多大的动静才能让别人知道我们在沉默。**而且我们为什么要沉默？我们想实现什么诉求？这样一层一层剥下来，每一层都充满了逻辑（缺口）。如果纯粹从个体出发，只有一个解决的办法，就是我想发声的时候我就发声，我想沉默的时候我就沉默，彻底地消失。

顾文艳：无法分享的创伤，也是沉默。