



尤伦斯当代艺术中心  
Center for Contemporary Art

### 郭峰 × 王欢：艺术写作的技巧之描述与阐释

2024年5月28日至30日，UCCA 尤伦斯当代艺术中心通过线上视频直播的形式，以“批评的限度”为题，组织了三期系列对话活动，邀请六位艺术批评写作的青年实践者，依托具体的文本案例，站在更为广阔的美学批评的视域下，就“艺术批评可能是怎样的？”这一问题与公众分享各自的思考。6月11日，三期系列活动的播客版正式上线，与公众见面。

“批评的限度”系列对话活动由 UCCA 公共实践策划人刘令仪策划呈现，特别鸣谢假杂志编辑李静宜，以及 UCCA 公共实践实习生李晨露和蔡镕滢。



对话  
Conversations

“批评的限度”系列  
“The Boundaries of Art Criticism” Series

**第一期：**  
**如何描述和**  
**阐释一件**  
**艺术作品**

**Session 1:**  
**How to Describe**  
**and Interpret**  
**a Work of Art**

嘉宾  
郭峰 (《外国文学》编辑) × 王欢  
(写作者、艺评人和策展人)

Speakers  
Guo Feng (Editor, *Foreign Literature*) ×  
Wang Huan (Writer, Art Critic and Curator)

主持  
刘令仪 (UCCA 公共实践策划人)

Moderator  
Liu Lingyi (Public Practice Curator, UCCA)

UCCA 尤伦斯当代艺术中心  
Center for Contemporary Art

媒体支持  
Media Support





对话第一期“如何描述与阐释一件艺术作品”，邀请到两位嘉宾郭峰和王欢，就实际操作层面写作技巧的问题展开讨论。具体来说，就是写作者怎样把自己的所想所感清晰地传达给别人，与此同时，又如何增加文字的可读性和说服力。对话从艺术批评写作的两个传统基础：“描述”与“阐释”切入，试图把握“怎么写”这个较为宏观的问题。



“批评的限度”系列对话第一期：“如何描述与阐释一件艺术作品”活动现场，2024年5月28日。

摄影：UCCA 小P。

## 本期嘉宾

郭峰（《外国文学》编辑） × 王欢（写作者、艺评人和策展人）

## 本期主播

刘令仪（UCCA 公共实践策划人）



**#如今语言描述对原作、原境的生动还原和再现，是否还有必要？#**

刘令仪：

在如今这个图像时代，艺格敷词（*ekaphrasis*）式的描述在批评写作中还发挥作用吗？当“文字绘画”功能退化，描述处于何种位置？

王欢：

似乎文字跟图像同时承担了描述的功能，但描述的内容却不一定有任何交集。或许图像从事实意义上是一种描述（反映颜色/形状/体积），而文字承担的可能是讲述的功能，传递作品的社会语境、文化语境、媒介语境等，特别是那些通过图像难以直接感受到的部分。比如，艺术家的创作过程、使用的材料、技法以及作品的纹理和质感，它们都可以是一种描述，毕竟并不是所有事物都可以可视化。所以，在我看来图像或许是一个不得已而为之的最后选择，它描述的可能是对象的**皮肤**，而文字的描述或许可以是皮肤之下流动的**血液**。

与此同时，在我个人的书写经验中，面对描述经常有挫败感——当我们很难用文字语言去描述一个几乎无法言说的对象时，描述又如何展开呢，它仍然有不同媒介之间无法对齐的地方。好比我写下痛苦二字，并不能表达“痛苦”。



郭峰：

回到“描述”这个词本身，拉丁语中最基本的意思就是“写下来”。所以从一开始它就有个很强的媒介属性。我想这与“画下来”还是很不同的。对于文字与图像这两种媒介，我更倾向于二者是相互补充的关系。比如说我在写一个评论类文章的时候，我会设想读者在一边拿着我的文字，一边对着作品，在同时左图右文字地看。我的文字在一定程度上能起到引导作用，我与读者在进行一个非常亲密的交谈。一个预设的、我想要读者从我的文字当中获取的信息，就是我所描述的作品的信息，用“行业黑话”来说，这是一种期待视野的融合。

对我来说，有的时候描述是在突出不同作品之间的差异性，但有的时候又是试图去把握一种连续性。因作品而异，因情景而异，这恰恰也是描述的不同功能。有时描述是提供艺术作品的前史，有时描述是展现艺术作品的亲缘关系——它和其他的作品是什么样的关系？它在艺术家的创作序列中是什么样的？还有另外一种，我觉得更具有挑战、更困难的写作，实际上是在更大的历史话语背景中，描述作品在同时代的作品序列当中是什么样的状态，和历史的上下文是什么关系？这种情况可能就把艺术批评推进到一种更偏重艺术史研究的写作了。



#写作者如何选择所要描述的内容，来更好地服务于写作目的？#

刘令仪：

文字描述之于图像的一重特殊功能就是将观者的注意力集中在写作者希望观者看到的部分上。文字是有局限的，不可能面面俱到，如何选择所要描述的部分及措辞？

王欢：

首先我还是要回到写作者如何看待描述在整个文章结构中的位置关系这件事上。在我的写作诉求中，首先是要保证作为一篇批评写作的思辨性。对我来说，一篇批评写作最重要的并不是给一件作品下“好、坏、成、败”的判断，而是去提出一系列的问题，例如：艺术家作品的表述，真的是如艺术家所声称的那样吗？一个有自主性的写作者，需要让自己的文章去工具化，甚至是成为平行于艺术作品的另一种创作。为了达成这一系列写作的诉求，我们就不再能将描述仅仅视为是向不在场的观众还原作品的样貌，它必然和整个文章构建的一系列链条有关。

我在写王拓的《通古斯》时，在文章开篇对影片中一群知识分子的“转头动作”有着重书写，是因为那一瞬间对我的刺痛——影片中的角色竟然会意识到镜头的在场，这对我来说是一个具有强烈隐喻的镜头。它显然没有去表述某一个故事情节，更多的是铺垫了一种所谓的激情，或者说氛围，起到了结构性的作用。似乎艺术家在描绘这样一个情境：作为群体的知识分子竟然可以看得见过去、看得清未来，他



们坚定的神情化作为对历史必将到来的预感。所以我在文章开头，其实就是以描写这个片段来对我后面的论述进行铺垫，以及强调这个影像作品中的结构关系。



王拓，《通古斯》，2021，彩色有声单频 4K 影像，66 分。

写波尔坦斯基在 PSA 的回顾展“忆所”的例子，我当时主要是为了论证艺术家如何来完成其肖像语法的构建。就是艺术家是如何通过他的语法，去实现让观者看到一个人的照片、一件衣服，即把这个照片与真人等同。我记得当时写完初稿已经有一个暂时性的结论，但那篇文章的结尾却并没有结束于此，而是随着我当时的观展体验，回到了展览的空间——上海当代艺术博物馆那个著名的烟囱内部的一件作品上，以它作为结尾。因为这件作品在当时给了我情感上的投射。简单来说这件作品，就是波尔坦斯基让一个灯泡以他心脏跳动的频率闪烁。我当时看到后的第一反应，就是灯泡或许在某一个瞬间会爆掉，就像一个人的生命跳动到某一个瞬间戛然而止了，展厅的结尾、文章的结尾，或许也是一个人的结局。



“克里斯蒂安·波尔坦斯基：忆所”展览现场，2018，上海当代艺术博物馆。摄影：王欢。

郭峰：

我们前面更多的是在架上或者绘画作品的框架下来谈“描述”的问题，但其实现在有很多需要观众在现场去感受的作品，我们只能用文字尽可能地描述，而并不能真的还原它。比如说长时段的视频类的作品，或者大的装置类的作品，甚至是行为表演、行为艺术。我们的文字又能传达、又能把握多少？我们要把它全部都描述下来吗？在文学批评当中，我们要做一个长篇小说的批评，应该怎么描述？其实是存在这样的问题的。另外一点，比如说针对大的雕塑或者其他一些很强调在场感的作品，你不在现场就没有氛围，你受到的冲击和感受实际上是很难再转译给别人的。

作为一个既在现场观看，又在后面写作的这样一个人来讲，他能够把握的也只是能够触动他的那一部分。但与此同时，我们得到的情感上的冲击，又在多大程度上能够通过我们的写作传递给我们的读者呢？其实这又是对写作者来讲一个很大的挑战。这是描写的限度，也是批评的限度。



# “有的时候我会觉得理论背了黑锅!” #

刘令仪:

刚才的讨论中提到了写作者的描述过程涉及选择，而选择天然暗含带有主观意图的阐释。两位怎样看待当下理论化之于阐释的必要性及其位置/作用？如果批评或者艺术批评是为了一个更广泛的读者群体而写，怎样避免理论化阐释中语言的晦涩，或者说，表达上的阻力？

郭峰:

在我相对熟悉一些的文学领域里面，其实理论和反理论的声音总是此消彼长。**有的时候我会觉得理论背了黑锅。**我谈不上是一个理论的研究者，是一个理论的阅读者和爱好者。理论文本或者理论作品本身，其实是非常鲜活的。任何一个理论的发生过程都是一个非常鲜活的动态的过程。回到海德格尔、福柯、德里达，回到我们提到的这些理论家，其实他们每个人的写作都充满了独特的个人写作魅力，并不是那种僵化的、工具箱式的东西。

但为什么到我们这里总会遇到这样的问题？其实我自己做文学期刊的编辑，在编辑的过程中，会发现很多文学评论的文章有很强的理论需求，但同时也有很强的理论焦虑。如果不用这个理论，他不知道论文怎么写，但反过来，用这个理论，他其实也并不知道怎么写，而只是把文本的细节塞到了搭建的框架里





面。**这其实是双向的损害**，而这种双向的损害导致我们总觉得理论要背上一个这样的黑锅。我总体上是这样的看法。

另外一个是理论的有效性，到底它的范围和限度在哪里？我们实际上往往把它和实践分开来讨论，把抽象的理论和现实的具体生活分开，但**其实往往理论是在对现实生活的反观静思当中，才能长出来**。这也是“理论”这个词本身的来源，在古希腊语中，是凝神静思的意思，也是观看。阅读理论其实就是在教给我们观看世界的一个方式。它总能够给我们带来很多启示。这就是为什么一方面我们总说理论太多了，另一方面当我们真正需要的时候，又觉得自己掌握得太少了。而正是这种看似各种理论嘈杂的状态，与写作者掌握得太少的状态的对立，导致了我们的总让理论背上黑锅。

王欢：

首先当我们说是否要警惕理论的时候，是否它意味着“理论”有一个反义词？“理论”的反义词是“实践”吗？是“感性”吗？似乎有一种二元对立的预设。而这种二元对立是否真的成立呢？

对我来说，理论更多的是提供了一种非常基础建设性的框架，通过这个框架你能够获得一个看待问题的方式，继而借鉴这种方式去识别你身处的时代。我们现在所面临的整个当代艺术现场，它的信息实在是过于庞大了，它没有办法再回到现代主义之前的那种观看绘画的体感。因为它涉及太多的学科，而这些学科的知识很可能几乎跟艺术史没有任何关系。没有人能够洞悉万物的真理，不同的书写者会运用不同学科的工具箱中自己擅长的东西来进行写作。



我也很同意郭老师刚才讲的，理论来源于生活。这让我想起了罗兰·巴特所提出的“刺点”，这个我们现在已经司空见惯的理论名词，就是来自他自身的亲身经历，巴特观看自己已故母亲的童年照片的经验——他从未、也不可能参与母亲的童年，以至于这张“档案”照片让他思考照片中的母亲与真实母亲的关系，继而来阐述照片中的“刺点”概念。

所以有的时候，我甚至怀疑艺术批评写作的理性跟感性之间都不是对立的，这种二元对立其实仅仅是一个假想敌。基于刚刚的讲述，我想说的是**我们能否把理论还给理论，把感性还给感性。**

郭峰：

理论对于我来说，究竟起到了什么样的作用呢？我的感性感受能力稍微逊色一些，但对于理论的共鸣相对强。所以理论对于我来说，是我想把握一件艺术作品时的灵感来源，或者说救命稻草。

比如前面令仪提到的，我写晓宇老师的绘画作品的时候，就面临着这样的问题。当我面对他比较古典的绘画语言，比较写实的绘画风格，以及大量的人物肖像画的时候，**我要把它做一个转换，使得它可以在我认知能抵达的范围之内，然后我才能去谈论它。**



李晓宇，《Touch》，2015，布面油彩。

这个认知抵达的转换，借助了一个非常鲜明的一个理论资源，就是王老师刚才提到阿甘本。因为阿甘本对宁芙作为一种激情程式的讨论，对我的启发非常大。我当时其实是带有一些临时抱佛脚的意味在里面的，因为这个东西超出了我已有的知识范畴，但是我仍然想去把握它，所以我的动机应该是非常纯粹的，然后在这个纯粹的动机下面，我想去把握它，所以我只好求助于对我来说非常重要的思想家。通过对他的阅读和对他的理解，我反过头来再去看待作品本身，在我和作品的互相凝视过程当中，得到某些东西，把这个东西写下来。



“批评的限度”系列对话第一期：“如何描述与阐释一件艺术作品”活动现场，2024年5月28日。摄

影：UCCA小P。

### #生搬硬套 VS 真诚的写作#

刘令仪：

还是回到“how to”这个问题上：写作者在批评写作的过程中，怎样将理论更好地适配在自己的写作当中？换句话说，我们应该如何在理论的工具箱中选择合适的抓手，什么又是合适的？



郭峰：

对我来讲，生搬硬套和非生搬硬套之间的一个区别，在于你有没有真实的情感上的感受。如果你有面对作品的真实情感，并且试图把握、描述这种情感，表达自己的理解的话，那么所谓“生搬硬套”就只是一个技术上不成熟的表现，写作者在写作能力上的缺陷，对语言的把握的缺陷，而不构成对写作本身态度的质疑。如果你有很强的情动，你和作品之间有很强烈情感上的互动的話，我想所谓“生搬硬套”的问题会慢慢随着写作的展开而解决。

但反过来，如果你和作品之间没有强烈的情感的张力和冲动，只是把它当作一个盒子拿去装一碗饭，装完即弃，那么很可能这种“生搬硬套”就变成你难以摆脱的一个噩梦了，它将是你的写作当中永远都存在的一种关系。这样的话，我觉得理论带给写作者的损害，要比他从理论中试图获得的东西要多得多。

王欢：

在短篇或中篇写作中，很多时候当我去引用一个句子时，会期待这个句子在某种程度上可以激活我的写作能动性。这种激活毫无道理，因为毕竟你在引用一个片段，你在将一个理论或者说一个观点在原本的语境中切下来，所以这里重要的是它放到你文章的环境里，会与文章环境产生一种呼应，可能就有一种新的潜能被激活出来。



无论是描述、引用、铺垫，还是判断、论证等等一切，它一定服务于写作者的整体构建。尤其是对引用理论这件事来说，我会觉得它首先是服务于文章的准确性。无论作为一个什么样的创作者，无论你是艺术家、导演还是写作者，这种准确性，在我看来是必须的。而这种“准确”其实并不妨碍文章仍然具有丰富的阐释空间。我会觉得“准确”仍然是当代艺术中一个非常良好的品质。

此外我自己还有很多对批评写作这件事的标准。比如，你或许需要兼备文学家的素养和一个学者的目光，以及你需要有一个批评者的伦理上的自觉。再比如，作者是可以构建文章的层次的，因为读者一定也会有各自的知识背景，所以读者能阅读到文章中哪些层次，可能就变成读者的选择了。这些条件可能非常苛刻，但这些或许应该是一个写作者对自己的自觉。

我再多说一句，有时候我真的会怀念自己刚开始写作时的那种稚嫩跟纯真。那个时候我可能不知道什么是“标准的写作”，我会横冲直撞，那种野生的经验，与我在阅读大量的书籍之后的体验，完全是两种状态。即使是我现在可能试图找回，也很可能再也找不回的那种状态，所以它可能仅仅变成一种怀念。

以上文字根据活动现场录音整理，经嘉宾本人审阅。

#### 本期文稿整理及撰写：

刘令仪（UCCA 公共实践策划人）

蔡镭滢（UCCA 公共实践部实习生）



## 本期对话过程中涉及的参考文献



[意] 吉奥乔·阿甘本：《语言的圣礼：誓言考古学》，重庆：重庆大学出版社，2016年。

[法] 罗兰·巴特：《明室：摄影札记》，北京：中国人民大学出版社，2011年。

[德] 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1979年。

[法] 吉尔·德勒兹：《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》，董强译，桂林：广西师范大学出版社，2011年。

[法] 米歇尔·福柯：《这不是一只烟斗》，邢克超译，桂林：漓江出版社，2012年。

[德] 马丁·海德格尔：《艺术作品的本源》，《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2008年。

[美] 迈耶·夏皮罗：《作为个人物品的静物画——关于海德格尔与凡·高的札记》，《艺术的理论与哲学：风格、艺术家与社会》，沈语冰译，南京：江苏凤凰美术出版社，2016年。

[意] 吉奥乔·阿甘本：《宁芙》，蓝江译，重庆：重庆大学出版社，2016年。

钱钟书：《中国诗与中国画》、《七缀集》，北京：生活·读书·新知三联书店，2019年。

Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. by Geoffrey Bennington and Ian McLeod, Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

玛丽娜·阿布拉莫维奇，《艺术家在场》（*The Artist is Present*），2012年，行为表演。

[https://www.bilibili.com/video/BV1nr4y117x3/?vd\\_source=2f1ad6112ea81f08446dcd3796b960e5](https://www.bilibili.com/video/BV1nr4y117x3/?vd_source=2f1ad6112ea81f08446dcd3796b960e5)