

开幕对话 | 从编辑到绘画：张观鹿的苹果（2023）

来源：美成空间

2023年11月4日，张观鹿个展“九个金苹果”在美成空间开幕。我们邀请到了艺术家沈瑞筠、ucca集团艺术总监尤洋、艺术家何迟、策展人冯兮与艺术家张观鹿进行了一场谈话。张观鹿的创作源于早期的“编辑系列”，近年来他的创作都是围绕着一个明确的主题展开，比如“马列维奇”系列，“广场”系列，以及这次展出的“苹果”系列。“苹果”系列是张观鹿创作中的一个重要转型阶段，正如策展人冯兮所言：他深入地进入到一个画家的思考方式了，不再是一个只依赖图像和原有编辑身份来工作的状态。

转型（冯兮）

“九个金苹果”展示的是张观鹿转型期最重要的一个阶段，他开始从以前那种编辑类型的绘画——把大量的文字和图像结合在一起，用黑色和红色作为特征的最开始的一种方式——到了后面开始进行对至上主义的一个理解方式的绘画。他画了大量的马列维奇系列的作品，再到苹果阶段，他深入地进入到一个画家的思考方式了，不再是一个只依赖图像和原有编辑身份来工作的状态了。

杂志（张观鹿）

我是从2013年开始画画的，那个时候我还在做《艺术时代》的主编。每个月每期杂志都需要我写一篇卷首语，但是我发现别的主编都是坐上飞机或者坐在咖啡馆的时候就写出了卷首语；但是我每次坐飞机的时候会特别紧张，什么都写不出来。我想作为一本当代艺术的杂志，我们是不是可以更大胆一点，更越界一点，干脆画一张卷首语。所以最初我的绘画就等同于是一篇文章；反过来说，我的卷首语就是一幅由文字和图像编辑而成的画。

结构（冯兮）

“九个金苹果”作为苹果系列的标题，是想把苹果作为现代主义的标识性的物象表达来作为他的展览的引子。所以也就分成了9个部分，这9个部分比如有女人体、有编辑、有平等、有现代、有静物、超现实和革命性等等的9个不同的语言类别来穿起来作为展览的整体结构。张观鹿请你先讲讲为什么这个阶段开始把苹果作为主体的表达物象来进行创作。

诱惑（张观鹿）

现代主义之父塞尚画了很多苹果，我也很好奇为什么塞尚将苹果作为一个反复描绘的题材。过去我们对塞尚简单的理解是他看待世界是由圆球体、圆锥体、圆柱体组成的，但是在美国艺术史学家夏皮罗的研究中，苹果是西方文化中一个非常重要的题材，比如特洛伊战争就是由苹果引起的。而年轻的塞尚，喜欢阅读和吟咏维吉尔的诗，在维吉尔的诗中有这样的句子：

我用十个金苹果，诱惑一个女人。西方传统绘画中，有牧羊人拿着一篮子苹果，对于一个牧羊人来说他所有的财富就是羊和农产品（苹果），他只能拿着苹果去诱惑心爱的女人。夏皮罗还写到塞尚和左拉之间的关系，他们两人是发小，有一天塞尚被人欺负了，第二天左拉送给他一个苹果，塞尚得到了慰藉。夏皮罗还发现，塞尚开始画苹果的时候，正好出于一种很孤独的状态，所以苹果在他的绘画当中代表着女性的器官和身体，暗含着性的隐喻。夏皮罗从文化史的角度去理解塞尚的绘画，而不是过去我们常谈到的图像结构或造型语言，这无疑给我提供了一种绘画的视角。

命运（尤洋）

从评价一个展览角度来说，张观鹿功底应该是在我之上，所以今天很惶恐去评价他的作品。“九个金苹果”这个展览从这一系列苹果延展出了很多讨论的空间，冯兮文章里也提到苹果在西方文化史里有很多意向，我们可以关联到特洛伊和更早的亚当夏娃的故事。苹果在中国自古有之，从林檎到苹果的称谓变化，其中蕴含不少跨文化的意涵。中国画家，尤其是文化知识储备比较高的画家，在创作里总会探讨命运般的课题——20世纪以来中国在西学东渐里遇到的问题，画家总是要在技术上、题材上和绘画性的理解上去处理东方和西方的纠葛。

引用（张观鹿）

我的绘画不是对现实的模仿，而是不断地引用各种图像符号，籍由一个故事或者是话题编织在一起。如果拿文学做一个比较，我们在鲁迅、老舍的作品当中，肯定能看到一个现实，只是他们把这个现实文学化的改造了。在金庸的小说中，我们看到他借用虚构的历史场面，把中国传统侠义的精神和民族道德观夹杂在其中。但是还有另外一种写作，比如像博尔赫斯、卡尔维诺等人的写作，他们很少写作现实当中的事件，他们的写作是将曾经阅读过的各种书籍、信息、故事等等，通过某个情节，串联成一篇小说。《小径分叉的花园》就是一个间谍加中国迷宫的故事，博尔赫斯把它们揉在一起告诉我们，这个世界是非常复杂的，我们可以有很多条路径去理解世界，我的绘画就是这样的逻辑。

编辑（尤洋）

张观鹿虽然没有受过学院式的绘画的训练，但是他无疑是受到了学院的另外一种训练，关于美术史和美术理论的训练，所以他很自然地将过去的知识经验和面对知识的方法论带入到绘画创作中。九个金苹果分成了九个章节，其中有一章很直接的就叫“编辑”，刚刚他也提到早期做杂志的时候怎么去处理卷首语。在我看来张观鹿的画其实蕴含了两种路径，一种我称之为“读”一张画，按照过去图像志的传统，每一件衣服的颜色、一个东西摆放的位置都要去读懂，实际上是在去解读一张画内部的信息结构；另外一种其实就是观鹿的“观”，它是我们中文语境里讲到的“观照”以及我们在面对一个静物时格物的状态，这在西方传统里并不多见，直到20世纪初随着皮尔斯等符号学发展，才慢慢在艺术家群体里有这样的认识方式。我们去“观”张观鹿的一幅画的时候，把复杂的编辑密码式的信息层面忽略掉，尝试去看形式内容层面，我觉得这是他的特别之处，“读”一幅画和“观”一幅画之间的平衡，在今天的画坛领域并不多见。关于“读”和“观”绘画，你有什么要回应的吗？

反复（张观鹿）

举个简单的例子，我们看肥皂剧，很多时候就是为了不用脑，甚至都不用看，只要能听到声音就可以了。但是有些电影，或者是实验电影，是不是很烧脑。而且，为了看明白，我们会反复的看，甚至一帧一帧的看。绘画不也如此吗。

区别（沈瑞筠）

我隐约记得“观”是跟心有关的，也和认知有关，比如“世界观”。但暂且不去讨论这两个字面是什么意思。我觉得这里一个延伸的问题就是画什么、怎么画？“怎么画”指表现方法的不同，同样画一个苹果或者画一个凳子，在西方美术史中从中世纪到文艺复兴，印象派，不同时期的艺术家都产生了自己都表现方法，这个“不一样”就是艺术创造的价值所在。它反映了当时社会环境的趣味，社会思潮，以及艺术家对世界的理解的不同。比如塞尚的作品，体现了用几何体来理解这个世界的世界观和方法论。到后来超现实主义、抽象绘画、波普艺术等流派也都是有一套对社会、人、世界的理解作支撑。我有一个问题，对你来说编辑图案跟编辑文字有什么区别？

功能（张观鹿）

绘画面对的问题也就是这两个问题：画什么和如何画。不论是宗教、历史、现实生活，还是诱发塞尚爱情、性欲的苹果等，这些仅仅只是一个绘画的由头，而由头也就构成了我们所说的绘画主题。但是有了这些主题和描绘的对象，接下来面对的则是如何去画，用什么样的视角和语言更有创造性地去表达这个主题，这才是艺术史上最核心的问题。写文章必须要有一个明确的东西告诉读者，但当代艺术并不承担这样的功能。就像我要从广州去北京，尽管我可能用了三天三夜，费了九牛之力，我也可以用文字去记录，但最终会落在“我终于到北京了”。但如果用绘画来表达，同样的经历，其图像本身的模糊性必定会带来无限多的意义，尽管我要传达的我已经到了北京，但或许在图像上一丁点都看不到这个意思。

逻辑（沈瑞筠）

我听你说你去从北京到广州旅游的经验，你不想用文字来描述，因为文字擅长线性的单一维度的叙述。当你把这个过程变成用绘画，你集合了比如：上飞机的场景，飞机上看到窗外云的场景，飞机上吃东西的过程等所见所闻所思，用一个个场景来描述这趟旅行的过程，它们是在一个事件或者某个场域里面出现的多个不同脉络到叙事。你把它们统统呈现出来，构成你的画面。所以我们在讨论一个画面或者说一堆图像的时候，不光只是要讨论形象本身，形象组成后面的逻辑其实还是挺重要的。那么在编辑图案时你的逻辑是什么呢？

两种（张观鹿）

在我的经验中，这种逻辑可分为两种：首先，我的确是将一幅绘画按照写一篇论文、记一则游记、讲一个故事等这样的叙事逻辑来绘画的。其次，我现在特别感兴趣中国传统的审美结构，这个完全是从经典构图原则出发，比如三段式构图，平行结构，对联门神这种对称结构，还有《八骏图》等这样传统构图的逻辑准则等。

构图（尤洋）

画家在处理图像的时候，以前我们叫“经营位置”，其实就是构图。我个人觉得构图像是在设计一个图像，但是编辑图像和设计图像是截然不同的，特别是具有杂志编辑经验的人去构图的时候，和传统的画家构图线索路径是不一样的。张观鹿的创作很多元，他还曾经给大家发过对联和门神。在隔壁展厅有一张画具有很强的视觉对称，一张供桌供奉着非洲面具。20世纪初巴黎的画家好像都很偏爱原始性，为什么在传统的中国构图中引入19世纪终末期巴黎大都市的画家对非洲原始性的想象和投射？

传统（张观鹿）

在我们风俗习惯中，或者说是传统文化中，供桌上方的空间是神圣空间，是安放神的地方。而面具的出场大都是在巫术、或者是鬼神祭祀中，人们戴在脸上，是用来表演的。而对于现代主义的发端，流行的说法是毕加索、马蒂斯等人都受到了非洲面具的影响。所以，对于一个现代艺术家来说，用非洲面具来隐喻神这是自然而然的事。还有一点，作为神的事物，在我们的供桌上，苹果则是最为普遍的供品。

对比（尤洋）

我还是回到那张画，面具下面两侧是两张中国画。在非洲面具两侧偏低的位置放了两张中国画是基于构图、颜色的需要，还是说要进行两种文化史之间对比？

影响（张观鹿）

两种都有考虑。首先就是面具下面背景太空，需要有点东西去补充，所以就有了两块山水。另一方面它又是逻辑的需要，现代主义从哪来的？一是受到非洲面具的影响；二是日本浮世绘，而日本浮世绘又是受到中国传统绘画的影响，在这种逻辑下我放进去两件芥子园画谱里的山水。

误读（尤洋）

巴黎的画家们在非洲面具上好像存在很多误会，当时他们主要买的是芳族的面具，芳族最早在殖民者心里是食人族，最早殖民者去买面具都要带着殖民军队同行。但是到了19世纪末巴黎画家开始买面具的时候，非洲已经并没有欧洲白人以为的那么原始。受过教育的非洲人很聪明，为了这些巴黎大城市的有钱画家开始订单化的批量生产面具，他们模仿自己祖先的图腾，为了迎合西方消费者的需要还按照他们的想象去做改良。“误读”，从无意的开始，转向了有意的发展。我们今天去想象苹果在西方历史上下文里的关系，用夏皮罗在五六十年代写的文章去想象塞尚面对一个静物，那么你在挪用各个地方文化元素时，会有警惕文化上的误读的意识吗？

想象（张观鹿）

考证这是文化学者的工作，艺术家最需要的则是想象。绘画只需要在绘画的逻辑结构成立，比如立意巧妙、色彩和谐、构图完整，这就够了。艺术家画一幅“西天取经图”的时候，不需

要考证石头里到底能不能蹦出一个猴子。

博古（何迟）

刚刚听到大家聊到中国画、静物画、花鸟、山水，我是学国画的，我有一个老师他的博古画画得特别好，博古就是画上既有花鸟也有各种文物、假山石、砚台甚至一把好壶，我在看观鹿的画时候想，如果不谈编辑这个概念和动作的话，跟博古的概念挺接近的，这也可以跟你的“惊奇的房间”系列联系起来。你在做“惊奇的房间”的时候一直在说博物馆的概念，收集各种奇异的、大家没见过的东西放在一个房间里，让大家集中起来得到一个惊奇的观展经历，博古相当于是把博物馆里的东西放在了一个平面上。

原型（尤洋）

我补充一点技术信息，聊到博古包括博古架，它这个形式是可以有一个美术史的考证的。以前我们是认为博古架的形式到康熙年间开始盛行，前不久我在台北故宫看到了一个明的博古架制式已经很完整了，时间大概在 16 世纪末，所以它和西方的惊奇的房间、珍宝柜时间也都差不多，而西方的珍奇柜后来慢慢拓展成了早期博物馆的一个原型。按照何迟博古的概念看观鹿的画，确实是有各种文化趣味和线索在，它们被按照某种的逻辑放到了一个平面里。我去过观鹿家，他家里一大堆架子，架子上乱七八糟的东西好像也是按照某种的规律摆放，这是生活上的一种经验，还是说对早期博物馆展示形式的一个兴趣，而后又把它延展到了画面上？

分类（何迟）

其实你的作品分很多系列，编辑系列、马列维奇系列、苹果系列、惊奇的房间系列，这种细节分类也特别像博古的一个概念。我一直觉得你在做一个工作，就是找相同和找不同，有感觉性质的，也有知识性的，在比较相同的不同里来布置你的博古画面，所以冯兮总结你的作品用“编辑”比拼贴、剪辑要更准确。

盲盒（张观鹿）

我们有没有这样一种经验，在某地的一个公园里，你发现山寨的金字塔、白宫、埃菲尔铁塔、凯旋门、帕台农神庙等，当我们看到这么多著名建筑被山寨在一起时，我们可能会情不自禁地觉得这是庸俗趣味。但是反过来一个收藏家，他要把印象派的绘画尽可能收藏全，这个时候大家又觉得这个人挺有抱负的。我觉得这就是一种盲盒美学，所有人都想集齐一个系列。把所有自己认为好的一系列东西放在一起，至少心理上会有一种满足感。

画架（尤洋）

关于展览我还有一个问题，你的画面都挺平，但是展览却是不平的，有很多具有体积感的呈现，比如超现实那个区域能够直观地感受到画面结构和背后画架之间有一层关系，加强了超现实这种图像的效能。还有一些作品背后画架的处理是扇形，像是强制预设了观者的观看站位，能不能谈一谈这种展示方式是出于怎样的设想？

关键词（冯兮）

在设计展陈方式前，定下了关于苹果的九个关键词，将作品根据关键词的属性进行对应和匹配。五组不同的木架设计，在语意上与关键词有着形制和意向上的表述关系。比如超现实的三组木架的连接，有着至上主义和结构主义结合的趋向，长宽高的区别带来了有层次的空间感，使得“超现实”的表述在空间的层次中，加剧了视觉上的观念性引导，同时牵引出艺术史语境的关联与逻辑。“圣物”的两组木架结构，引导出祭坛或供桌的概念，画作直接摆放在高低错落的木架上，共同营造出一种仪式的属性，有具有日常家居的感觉，与绘画中对称的中堂式的仪式感，形成随意却熟悉的味道。“现代”与“静物”两个部分在一起呈现，木架边缘的角度分别向内倾斜，两组木架形成了一个扇形的视觉，以及向内倾斜带来的汇聚或融合的方向感，也是在表述静物与现代在展览中的直接关联。

事件（何迟）

我想聊聊刚才提到的话题，从康学儒到张观鹿改名字，对我们这些熟人来讲是个事件。你刚才聊到什么算作艺术之前是策展人说了算，杜尚之后艺术家说了算，是不是因为这个原因想做艺术家？

身体（张观鹿）

我选择画画跟学术和权力没有什么关系，而是身体有关。比如我特别恐惧坐飞机，作为策展人的要经常坐飞机，但是艺术家需要孤独的呆在画室中。另一个问题是，我写作有个特别不好的毛病，我不能坐在电脑前写作，当我端端正正坐在电脑前的时候，大脑就会一篇空白，一个字都写不出来。我写作要躺在沙发一个角落里，拿着手机写，用手机经常写一万多字的文章，眼睛受不了。

密集（尤洋）

你的画大部分都很密集，画得很满。但有两幅作品很不一样，就是那两幅《革命者》，你创作的思路是什么？

革命（张观鹿）

1915年左右的时候，陈独秀、康有为他们提出了美术革命，在他们看来，传统的文人画太柔弱了，而这种柔弱性导致了中华民族积贫积弱，没有斗志。他们明确地提出要用西方文艺复兴时期拉斐尔的写实绘画来改造我们的中国画。中国绘画的造型其实就是线条勾勒，所以苹果勾圆圈就是了，但是油画是要把苹果画出立体感和透视感。所以用油画这种舶来品改造中国画，便有了一个革命战士坐在船上把空的、线条的苹果画成立体的苹果。另外那张在树上的是借用1972年获得全国美展金奖的《海燕》的原型，因为共产主义展示无所不能，可以“敢教日月换新天”，所以将四旧的传统换成老百姓喜闻乐见的苹果，再合适不过了。

声明（冯兮）

其实这个展览还有另外一个意义，是张观鹿第一个正式的机构展览。自打改名之后大家还是

会经常混淆，借这个展览作为他第一个机构展来做一个正式的声明，以后艺术家身份的张观鹿就存世了。这里面存在一个权力的问题，他既是策展人又做艺术家，在很多人眼里其实是一个不太好的事情，就是一个权力关系问题。

权利（张观鹿）

艺术家今天还有什么权利，不都是资本说了算吗？当代艺术圈总说要追求偶然性、要跨界，但是你一旦这么做的时候，大家马上又怀疑你动机不纯。从艺术史上看，在现代主义早期，像马列维奇、康定斯基他们都身兼数职，创作、写评论、著书、做展览、办学校、当老师等等，直到现在写抽象艺术的著作，也没能超越康定斯基写的那几本书。但是到后来，不知道为什么，好像一个人只能在一种身份里做一件事情。这就是朗西埃特别反对的：一个打铁的卖酒的人，就不能参与到国家政治讨论当中来。

问题（何迟）

这不是一个问题，如果是问题的话是一个外行的问题。从杜尚以来，艺术家做策划、策展人做艺术家怎么会成为问题？做或者不做在艺术上是没有问题的，做没有问题，不做也没有问题。

分科（尤洋）

这个问题是不是也可以从另外一个角度来解读，历史的分期中一种分法是 1789 大革命到 20 世纪初是一个革命的时代；所以他对政治家、美术家的要求都是要有革命性。到了 20 世纪，特别是二战之后已经不是一个革命的年代了，大家又开始现代性的分科，壁垒越来越高；所以大家觉得一个评论家画画好像就会有一些不同的声音，但是在革命的时代里这是很正常的事情。

专业（沈瑞筠）

可能是我们对专业的一种固有的认知，认为一直都从事一项工作才是专业的。但是我觉得这种对专业性的理解可能用在科学的领域比较适合，比如说研究原子弹，医疗专业等，但是这个评价系统用到文化领域未必是适用的，即使在当下。

假想（何迟）

王小波就有说过，识几个字的人就觉得自己懂文学，但是学数学的就没人敢说，因为他不懂。大家觉得艺术家做策展人或者策展人做艺术家有问题，那么“大家”是谁？喊大家站出来没有一个站出来的人，但是会用大家来压这个事，我觉得这种运动是一个虚假的，大家觉得王晓波的小说不行，大家无效，因为大家不存在，这是一个假想出来的事情。

原文链接：https://mp.weixin.qq.com/s/LHsbhkkimt__-I4bojkWtA