

崔灿灿：“毛焰”的策展笔记（2023）

来源：松美术馆

撰文：崔灿灿

整理：ARTDISK

“毛焰”个展以 1997 年创作的《我的诗人》为开篇，按照不同系列分为 8 个单元，展出跨越 26 年的近百件作品。十三个不同的展厅，更像是一个个切片，呈现毛焰不同系列的创作。系列之间也并非以时间穿引，而是一种螺旋式上升的穿插，有时是媒介，有时是语言，有时是题材的变更。总之，它更想呈现毛焰不同系列间的工作方式和化学反应。

时间中的疑问

作为展览的开篇，我们打破了惯常的时间叙事，从毛焰 1997 年以来的创作中选取了四个切片。

1998 年以来，长达十年的“托马斯”系列，让毛焰的肖像画从“主题”走向“语言”和“时间性”。主墙上这张巨大的作品，成为这个时期最好的例证。几年后，毛焰创作了一张名为《小明》的女性肖像，尺幅变得更小，而她是谁？来自哪里？有什么故事？早已不再重要，它只是展现着绘画与观看本身的魅力。2015 年，毛焰的第一张抽象画画了三年之久，由于没有对象，他画得尤为吃力，也预示着一个全新旅程的开始：艺术家对于抽象和肖像的平行探索。尽头的《青年》，创作于 2017 年，它有着叠加的质感，是画家对所见、所感、所思的反复描绘，对应着画中托腮的人，一角流淌的笔触，一个椭圆形的梦。

这四件迥异的作品，代表了毛焰工作中不同的可能性。它们有些矛盾，但又有着千丝万缕的联系，是彼此的镜像与写照。当我们将这些切片视为一个整体时，它们又是彼此的副本，互为经验与问题，勾勒出毛焰 26 年间所搭建的工作方式与个人体系。



毛焰《无题 No. 3》

150×100cm

早期人物

这是展览的起点，也是毛焰肖像画影响最为广泛的时期。

1997年，《我的诗人》记载了艺术史和文学史的一段佳话。人们更乐于谈论作品背后的故事，它揭示了“肖像画”留存历史的功能。其余的几张肖像都创作于1997年后，和之前的《记忆的舞蹈，亦或黑玫瑰》相比，它在尺度上，从等身像转向孤立的肖像。视角也集中于面部和胸部，画面的信息变得更少，曾经肖像画中最精妙和严谨的意义暗示皆被省略，场景、情节、服饰也都一并消失。

现代气质还在延续，过往人像中青春期的迷茫与不安，在这批肖像中变得更为深刻，知识分子的困境，他的挚友韩东、李小山，成为肖像中的主题。有趣的是，这些有着现代气息的作品，保留着古典的光源，它们多数是顶光或是侧光，有着聚合和离散的光晕，但画面中的语言却愈加单纯与稳重。我们可将其视作毛焰“灰色”肖像的开始。至此，它的辨识度不再取决于对象，而是对于画面的高超处理和缜密构思。

这批作品第一次显露了“胶着”的质感，象征着“才华”的笔触被有意的保留。它仍是尽兴的。形象总是来源于那个不可重复的刹那的瞬间，流露出画家令人羡慕的“天才般”的气质。我们发现，在1997年，毛焰对肖像就能如此娴熟的驾驭，作为那个年代最重要的肖像画家，他早已知道如何组织传统意义上的肖像，如何让语言的才华和人物稍瞬即逝的情绪被框定。但在那一年之后，画面中肖像与我们的距离却愈发遥远，模糊不定，人物总在存在的边界游移。

在此之前，少有肖像画家如此描绘对象。人们总是试图寻找肖像所承载的故事与道德、阶层与现实、权力与荣耀——这些历史中最为显著和顽固的线索，肖像的工具属性，逐渐被毛焰隐匿起来。由此开始，毛焰从对肖像的表达，转向对肖像画全方位的分解，他的肖像画成为丢勒和伦勃朗以来，肖像传统的反题。





毛焰《H的肖像》

61 × 50cm

布面油画

1999

图片由西泠印社拍卖有限公司提供

托马斯的意义

“托马斯系列”是整场展览的中心与题眼，也是毛焰肖像事业转折期。

1998年，30岁的毛焰改变了他绘画的方向，开始了托马斯系列，前后创作了近百件，并一直延续至今。他之前作品中时常描绘的不安与孤独，也随着青春期一并结束。或许是荷尔蒙的减退，对天赋的不信任，步入中年的毛焰，开始寻找一种更长久的对于绘画的研究工作。

那时他对这个系列的发展并没有预期，也并不得知随着时间的深入，托马斯系列对他之后的艺术生涯有何种意义。托马斯系列的出现，让毛焰成为90年代第一个反复描绘西方人形象的中国艺术家。这个形象，与彼时的中国格格不入，一个欧洲人和中国的现实处境、文化传统并无关系。这也让毛焰与2000年左右中国当代艺术的主流叙事分道扬镳，彼时正是玩世、波谱、艳俗、大头与中国符号最为盛行的时代。这也奠定了毛焰之后20多年的方向，如何在绘画中去除地域性，去除形式里的风情和现实主义的特产。

然而，“托马斯”系列真正的意义还是之于画家本身。它的首要价值在于通过托马斯系列，完成了艺术家对语言的搭建。在这个过程中，毛焰反复描摹同一个对象，形象的重复让绘画语言成为仅有的变量。如同一个故事被反复讲述，情节、人物都变得微不足道，引人入胜的唯有千变万化、无穷无尽的叙述方式。每一张托马斯都可以视作语言的变体，对上一张目光与方法解放。它也让“重复”的行为变得生机盎然，毫厘之差，都有着一个全新的秩序。至此，“画什么”变得不再重要，“怎么画”成为首要的问题，毛焰完成了从主题性画家到语言性画家的转变。

其次，毛焰在托马斯系列中达成了某种对“时间性”的理解，艺术家如何理解生命与工作的长度。时间性也包含了期许，如何理解绘画生涯的终点与意义。毛焰从不相信“顿悟”，只有“渐悟”。这在近百张托马斯中，尤为明显，只有反复的经验积累，才能完成对偶然与灵感的持续捕捉。缓慢的进展，也训练了画家的心性：你需要沉得住气，耐心等待，在多年以后，甚至终其一生才会靠近意义的果实。然而，即使不成功，你也会得到丰厚的回馈，这便是“时间性”给予的礼物。

在一个快速变革的时代里，面对应接不暇的主题，很少有艺术家像毛焰那样用数十年的时间去打磨工具，而非紧随“题材”。他也打破了人物故事的游戏，画中的人是谁？属于哪个阶级？有着什么样的命运和故事？托马斯系列也让毛焰中止了欧洲艺术史家以侦探小说式的方式猜测画中人物的良机。

直至今天，毛焰的作品不具备任何社会煽动性，他与社会现实走的最远，成为一个谜。





毛焰《托马斯肖像 No.3》

110×75cm

布面油画

苏格兰系列：古典的回响

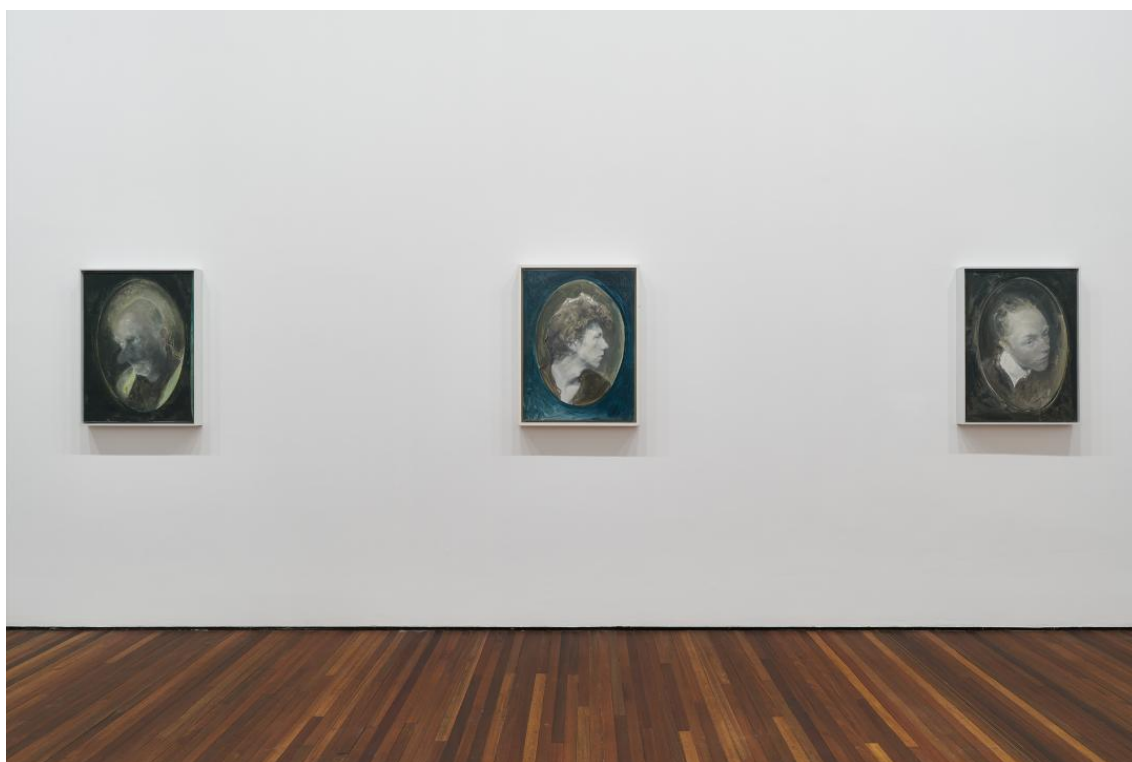
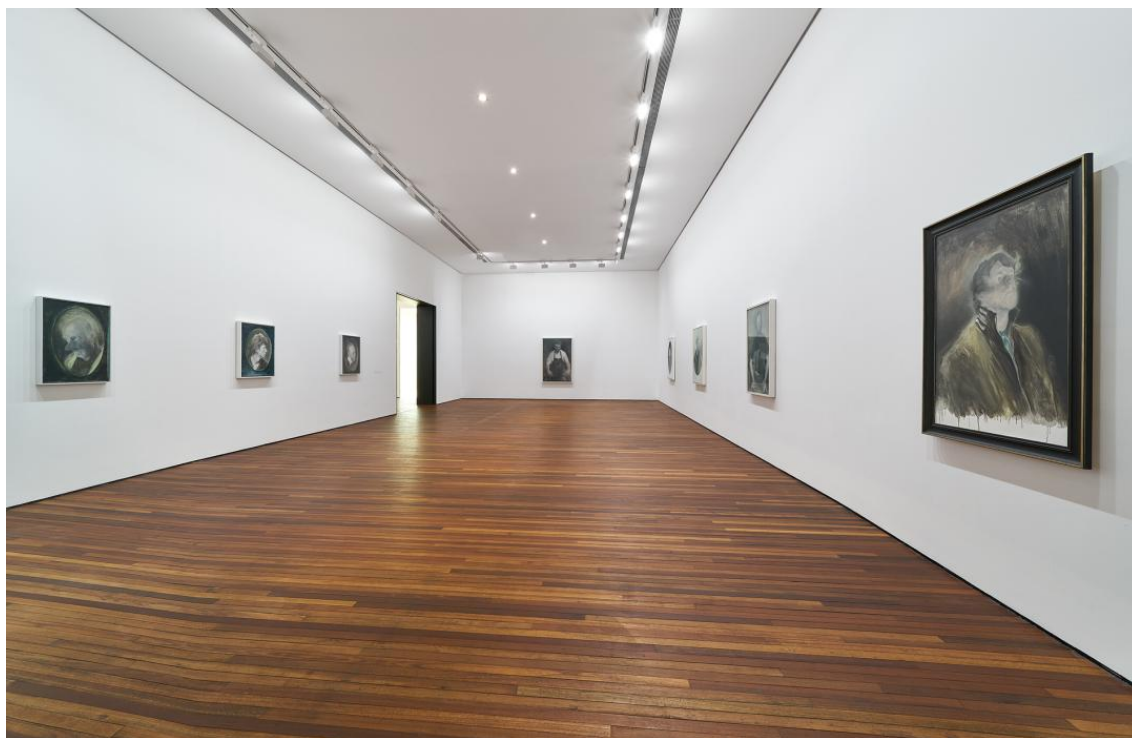
2010年，毛焰短暂地去往苏格兰驻留，画下了一批极为特殊的肖像画作。

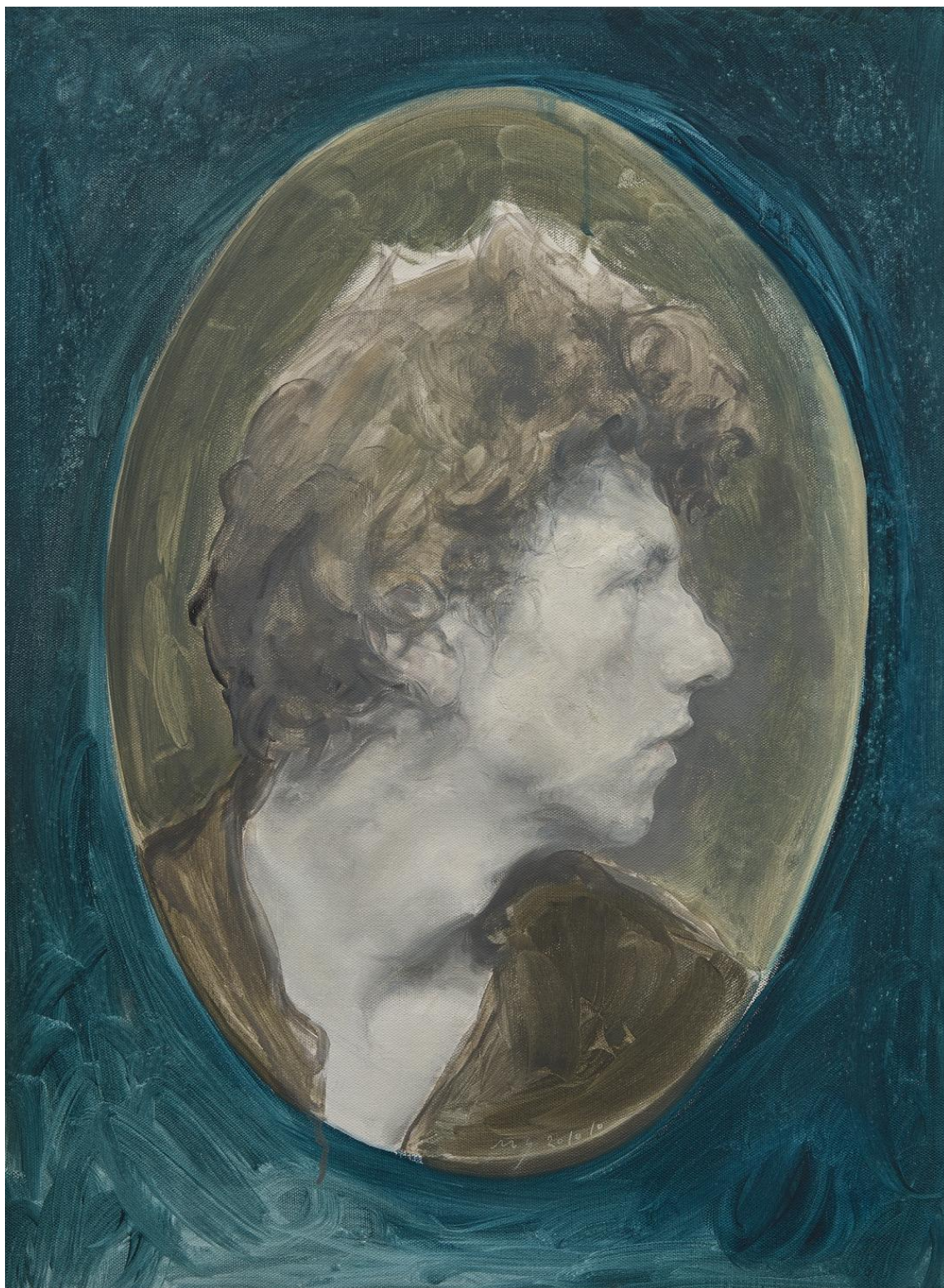
和托马斯系列相比，苏格兰系列恢复了肖像中的“神奕”。毛焰有意让它变得更古典，椭圆形的镜框、夸张的五官，将对象的神情再次引向肖像的历史。这或许是对十年托马斯系列的一种“松懈”，毛焰需要打断一下，岔开一个方向，重新寻找被之前放弃的“禁果”，重返肖像里的风情与怪诞。

画中的人物再次穿上了各式服装，色彩也变得丰富起来。久违之后的新鲜，让毛焰的笔触变得淋漓尽致，一气呵成，有着之前少见的快感与速度。这些装饰性的服装与华丽的颜色，却与模特的身份并不相符，原本的苏格兰工人或是酒吧侍者，在毛焰笔下倒像是古典画作中的演员与道具，有时，他们扮演着伦勃朗的自画像，有时是丢勒笔下的贵族，或是更早，像是圣像画里受难的人物。

我们意识到，这些作品更像是毛焰回溯欧洲经典肖像的时光逆旅，古典的情节在他这里从未褪去。即使在十年的托马斯系列之中，他以现代主义的工作方式，试图将那些动人心魄的凝视，洋溢的浪漫主义情感逐步分解。但他始终钟爱的古典绘画中的佳作，总是以各种方式在毛焰绘画作品中时隐时现。只是，这次毛焰做好了足够的准备，托马斯的经验让他足以驾驭这些“奇景”，以让自己不在昔日的古典中迷失。

让我们对比毛焰90年代初的作品，在苏格兰系列中，色彩和场景，古典与当代之间，皮与肉终于一体。





毛焰《椭圆型肖像——大卫·米尔》

53.5 × 72.5cm

布面油画

2010

两种抽象

当这些抽象作品出现时，熟悉毛焰的观众会有一个疑问：为什么毛焰放弃了他最为擅长的肖像，转到一个对其陌生，而在艺术界颇为流行的抽象领域？然而，从 1998 年的托马斯系列开始，毛焰的工作总是出人意料，每隔几年，便有一次重要的转变。

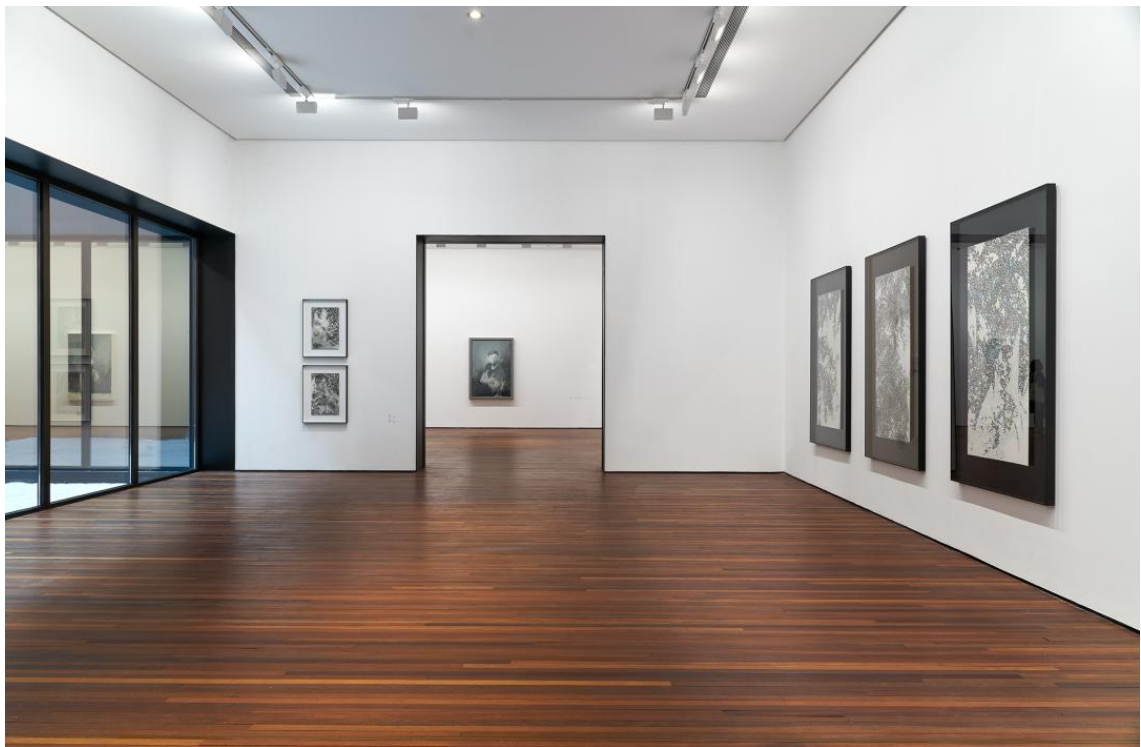
毛焰抽象系列中的圆是什么？是形体，观察，经验，还是意识？某种意义上，它是毛焰所做的加法。和写实的肖像相比，抽象无疑是离其最远的反题。它没有对象，跟毛焰 26 多年所积累的经验恰恰相反。它跟意识、语言，以及创造力保持着最紧密的关系，有着独特的创作方式。一件事情的发生，往往因另一件并不相关的事情导致。于是，抽象系列成为毛焰探索绘画可能性的另一种训练。

说是训练，又显得过于步骤化，毛焰只是希望从肖像紧绷的神经中抽身出来，从容地、不紧不慢地面对感受。这个新世界可以提供什么？首先是无从下笔，多年的经验在这里落空。然后，尝试在圆上画些什么，以不让形体变成表皮。在这个增加的过程中，和托马斯系列不同，没有参照，只能是对“意识”与“感知”的描绘，毛焰需要用纯粹的感知形成内容，用意识达成主题。

抽象系列只是为了达成“语言”吗？不，它是毛焰获得精神能量与时间质感的途径。他需要耐心的培养感受，尝试用抽象中的密度，比绘画更细腻的写作，来追溯念头的根源，词语的容量，记忆的记忆。此时，他和阿波利奈尔的诗歌，莫迪亚诺的小说，有着某种共谋的工作。只是，毛焰有着自己的克制，他反复而又繁琐的描摹，寻找“描摹”和“重复”之间的潜能。在这个过程中，某种内在于“自我”的形式，画中的句子、短语、字眼，通过积累的过程而发酵，它不是物理意义上的组织，而是化学意义上酶变。

“意识”总是易逝，和牢靠的经验相比，它只存在于感受的瞬息之间。于是，在这些抽象画作中，在墨与水的流淌，散落的锐角和可能连接的形状之间，毛焰成为这个转瞬即逝的世界里手握缰绳的人，他深知，绘画有一种凝结时间的魔力，它能证明那些意识与念头真实存在过。

肖像和抽象又是毛焰绘画的“一体两面”。持续了三十多年的肖像工作，让毛焰意识到某种危机：过于单一的题材与表达，伴随熟练而来的轻易认知，遮蔽了艺术家最初的本意。对绘画还能有哪些的探索？很多时候，画家需要在“离题”和“出神”中工作，在“执”与“破执”之间反复拉锯，以清除过去的经验，拓展自身的边界，生成绘画的全新意义。



毛焰《碎齿 No. 4》

30 × 40cm

布面油画

2022

近期人物

展览的最后，我们又将目光聚焦于毛焰近期的肖像，它既是毛焰多年创作的起点，亦是这个展览的尾声。

在长达 26 年的辗转与磨练中，早期作品里的叙事，在这里只留下一些“情形”。没有任何特殊意义的姿态，它是谁，带着哪个时代的印记？早已不再重要。相比“意义”的削减，画作中的空间变得更为丰富，人物仿佛置于某个多重叠合的空间，时间、语境和光影彼此变幻。相比之前，人物的情绪与视觉的缝隙，在新作中弥合的精准无比。它暗示着某种韵律的削简，但又因为背景中的空无一物，而变得无比的广阔。没有什么比抽象却又实在的背景，更能强烈的吸引你去观察细节，明与暗，确定与含混的边界。虽然，这些画作中的蹙率的小笔，并不能提供可被辨识的含义，你终归一无所获。但你似乎经历了一种感受，这种感受让你惊叹不已，它竟然只是绘画本身，由绘画的魅力与可能组成。

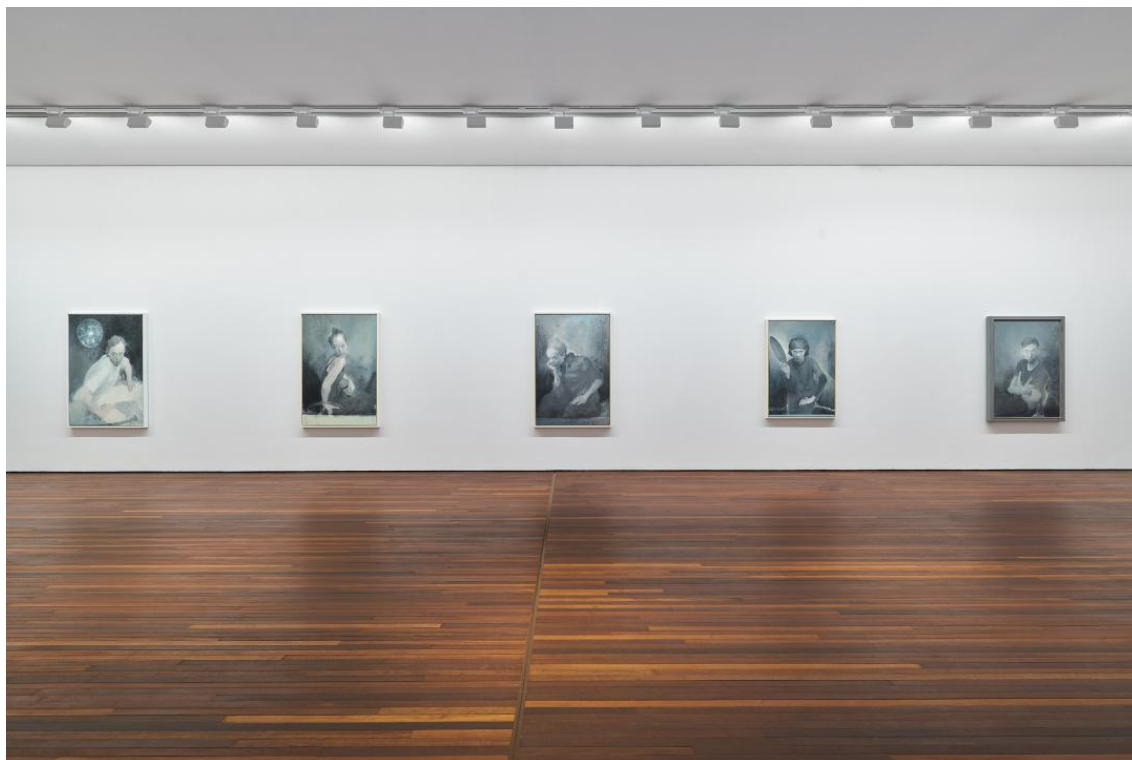
在这些全新的肖像中，毛焰用绘画的语言、意识地流淌、想象的显露替代了对象的真实，它是艺术与创作者的真实，它是对所见、所感、所思的描绘，它是介于主体与客体与想象之间的互动关系。这些描绘最终成就了毛焰绘画中的可见之物，成为综合的精神性变化的例证，造物的神性和创造力行为本身的肖像。

新作亦传递着某种质感，凝固力、富有弹性和润泽度，它来自于毛焰反复的描绘。人物被如实地交代，再用笔触点烂，之后收拾残局，反复损毁，又反复整理。即兴留下的残局，某一笔的“错误”，导致几十笔的修整、校对、提炼。这一刻，上一笔的属性已经截然不同，即兴成为必然，它替代了最初的人物，也成为对象。

一张写着“未”字的肖像，引起了我的注意，它标识着未完成的状态，一幅画可以画多久？一幅画在那里结束？若干年后，经验的积累，认识的改变，当我们再次与“对象”相遇时，我们看到了什么？我们如何再次主宰画面，顺从全新的感知？

于是，我们发现毛焰通过 26 年的磨练获得一种主宰的能力，但又时刻保持对未知和偶然性的坦诚，以顺从画面中那些意想不到的变化。在这个过程中，毛焰需要在不同的时空与画面完成某种斗争，他阅读诗歌、晦涩的哲学、精辟的画论，写下一些句子，有时又只是尽情的生活，接近虚无，以获得某种反视的视角；他把工作分段处理，以给明天留下任务，以自然而然的靠近成果。

但他并不悲壮，多数时候是困顿，给自己和时间留下余地，才能和绘画达成一种相安无事。



毛焰《坐着的 Y》

110×75cm

布面油画

2016

纸本系列

纸本系列揭示了毛焰原创性的来源，和那些发展过程中被遗弃的灵感、忽视的才华。

它又是毛焰作品中“轻与重”的答案。这些不属于画家对外展示的纸上作品，和毛焰从不惜时惜力的油画相比，有着并不完整的画面、即兴的停顿、特有的稀缺。它也为我们提供了一个更为私密、轻松、生动的视角，以窥视艺术家的工作中满与缺，阴与晴之间的关系。

三张水彩中，毛焰用水彩画特有的半透明性和光亮性，描绘了一个充满可能和不确定的世界。古典绘画里对客观世界的把握与征服，被暗示着时光流动、感知不定的光影所替代。几张素描，更为本质的显露了绘画与手感本身的魅力，明暗、留白与着色如何在作品中造就肖像的氛围。而在另一张独有的版画中，“线”成为作品里唯一的形式，形象的边缘总是模糊的，而又支离破碎的，且时刻处于变化之中。于是，我们发现，形象不过是画家借题发挥的容器，语言本身的变化才是画家创作时首要的问题。

不同的媒介和方向，也构成了毛焰的基础语法。素描里的明暗、水彩中的光影、版画里的线、水墨中的斑点与色块，将毛焰作品中语言的变化与肖像的张力结合起来。同时，几种媒介之间，又建立了一种各得其所，互为补充，进而动态发展的关系。

绘画只是可见之物的轮廓。毛焰的纸上作品，呼应了塞尚对艺术的理解。





毛焰《托马斯和小皮蛋》

38 × 28cm

铜板版画

2013

静之物

和肖像系列相比，静物与风景是毛焰油画创作中少有的题材。它们既是毛焰对自己工作可能性的尝试，也是另一种有关“肖像”的诗，和主线之间，彼此呼应，彼此指涉的风与物。

像是一段对另一段时间的穿引，《献给戈雅的鱼头》追溯了画家少年时的情结，那张戈雅在夜晚画下的屠杀，曾经给予毛焰的艺术启示。如今，毛焰返还了这份礼物，和200年前戈雅的古典气息不同，它有着当代的曝光感，宛如一张银盐照片，记录下毛焰作品中少有的灾难和暴烈的场景。

五年后，一个坐卧在沙发上的墨水罐，引起了毛焰的注意。触动性的场景，或许并不来源于事物本身的存在。我想，它一定勾起了画家的某个经验，这个经验或许来自于昨晚的一次醉酒，或是更早看过的某张名画，或者是两者潜意识的重逢。但无论出于什么，画家在勾勒基本形象时，它已不再重要。念头叠加念头，一件作品被分阶段的展开，直到画面中黑色的光，弥漫开来，毛焰想起了提香画面的质感，那种他最为熟悉的古典冥想。

夜晚，窗外的一处野景，打乱了画家的思绪。也许，他当时正困顿于某张未完成的肖像之中。这个略微俯视的视角，本应让景色一览无遗，但你总感觉被什么东西所阻隔，它含混不清、边界不明，有如一个深渊吸引着你。是对夜的恐惧？整日通宵达旦作画的毛焰一定没有这方面的顾虑。这张夜色中的野景，却有一种向上的理想，现代的一瞥与古典英雄式的风景在绘画中第一次结合。于是，我们发现，毛焰在风景中所描绘的并不是发生，而是发生的“踪迹”与“气息”，和对肖像的处理一样，他只愿意留下故事的光晕。

“骷髅”是艺术史中的经典题材，而在毛焰的作品中，它被置于叙事的不同角度之中，成为意识与分析的产物。它的一边是真实的情景，一边是虚幻的意象。之前单幅画面里的疑问，在拆解的四联画中得意解答，它叠合了什么？画面的中心又是被什么冲淡？于是，我们发现了隐藏在骷髅中的两个身影，一为眼前跃然的实相，一为酝酿已久的心相。

或者说，毛焰总是与“可见之物”保持着距离，它来源于毛焰对于“可见之物”和“不可见”的双重追寻，在风景与静物，竟如此真实、形象的体现。





毛焰《夜景里的反光（画室）》

150 × 100cm

布面油画

2021

原文链接: <https://mp.weixin.qq.com/s/uJTyc2G3Os16uxZTSELvOA>