Nick Mauss
In This Time
2026-10-19 — 2026-11-21



Nick Mauss, *In This Time*, exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris (2026). Photo: Jiayun Deng.

尼克·毛斯（Nick Mauss）在位于夏洛街10号二层的展览空间中，呈现其在画廊举办的第二次个展，展出一系列全新作品。

过去二十年来，尼克·毛斯逐渐发展出一种打破分类界限、拒绝媒介等级秩序的艺术实践，将绘画、身体姿态、记忆与空间意涵，与文字、表演及展示方式相互联结。

在本次展览中，毛斯将其镜面背面绘画（reverse-painting mirrors）的创作过程拓展至与观者视线相契合的尺度，并将镜面折叠于封闭的体积结构之中。这些物件仿佛某种装置，映照出空间中斜向掠过的狭窄片段，以及社会表演的种种形态。这些作品采用镜背绘画的方式完成，法语称为“derrière le miroir”（镜子的背面）。它们与另一系列采用蚀刻工艺、经过双重染色的丝绒作品形成对话。后者通过化学减除的工艺制作，使人物形象的痕迹与绘画笔触被逐步剥离，仿佛从织物中被直接“拆解”出来。

在这些经由镜背绘画呈现、又仿佛被逐渐“吞噬”的图案之间，艺术家引入了一组安装于墙面的中空铝片人物头像。这些脆弱的负形模具以放大复制的现代主义—古典原始风格头像为基础制作而成。原型由Eyre de Lanux于20世纪20年代创作。她是一位艺术家、作家与设计师，其作品曾出现在尼克·毛斯之前的多场展览中。此次，她以一种陌生化的形式再次回到巴黎——这座她曾在此生活和工作、并与Eileen Gray、Evelyn Wyld等人有过交集的城市。

《叠加、消隐与溢出》（*Overlays, cancellations, overflows*）

Aurélie Verdier



如何共同生活（How to Live Together）

古代所谓的镜框式舞台（proscenium），源于古希腊圆形剧场与古罗马半圆形剧场的融合。希腊演员正是在这里“走出来并在其前方表演”，也就是在这个前舞台上演出。对Roland Barthes而言，这种希腊与罗马的融合唤起了一个欲望的区域，它产生于“矩形与马戏场之间的冲突”[1]。

仔细观察便会发现，名为“展览”的事物同样是各种欲望关系的汇聚点——社会的、审美的、政治的——它们被限定于一个特定的空间之中。尼克·毛斯（1980 年出生于纽约）的展览以开放的形式展开，由此产生协同效应与张力，共同塑造具体而独特的空间；而空间本身，也可能成为一座潜在的镜框式舞台。尽管每场展览都各具特色，但似乎始终贯穿着同一个问题，一个关于如何共同生活的问题：面对我们的共同体——无论是身体层面的、精神层面的，还是政治层面的——我们究竟应该如何行动？对Barthes而言，这个问题的答案体现于他在1976至1977年间开设的一门研讨课，其标题恰如其分地定为《如何共同生活》。在探究的核心，他提出了一种共同体理念：共同体通过一种被期待的节奏建立联系，并遵循他本人创造的一个概念，即“个体节律”（idiorrhythmy）原则。Barthes想象了一种富有创造力的生活形式，由“若干个个体组成的小型、灵活的群体所采取；他们尝试共同生活（彼此保持一定的距离与接近程度），同时每个人都保有自己的节奏”[2]。他进一步指出，恰恰是缺席本身构成了这种关系的安排：“不同的群体分布在一个无人居住的中心周围——这正是个体节律式组织的基本原则（我希望能找到一个意志色彩较弱的词：星座？）”[3]。这门研讨课本身就是一种正在发生的研究实践：它与参与者共同构思，而参与者也反过来将各自的个体节律带入其中，呈现给Barthes。

尼克·毛斯的创作——无论是绘画、素描、舞台呈现还是编舞——始终不断地调动其他作品，使它们参与其中，并由此呈现新的他者性。与其他艺术家合作，乃至通过其他艺术家展开创作（这两者并非一回事），很少像在他的实践中那样，具有如此鲜明的主动性与实践意义。在尼克·毛斯的创作中，创作始终由一种关于传递的理念所支撑；正如Barthes可能会使用的说法，这种理念是辐射性的，或者说具有“放射状”的特征。

素描是艺术家构建各种强度关系的基础与方法论。素描这一媒介可以呈现于镜面、铝、陶瓷、天鹅绒，甚至纸张之上——这里只列举了其中几种。它或许能够与《恋人絮语》（A Lover's Discourse）一书作者所赋予"文本"这一概念的内涵，建立一种亲密的联系。在《如何共同生活》（How to Live Together）中，Barthes再次回到书写的页面，并思考自己如何使用它："一种具有通道与出口的空间形态；衡量距离，并考察那些可以随意隐藏于视线之外的部分所发挥的作用：一种不带暴力的阅读秩序，等等。"[4] 在我看来，作为一位以邀请与传递为创作方式的艺术家，尼克·毛斯所实践的这种"通道与出口"的运动，以及非权威性的阅读方式，使身体与叙事得以流动。而这些身体与叙事又反过来构成了一种历史性的反叙事。长期以来，他将这种反叙事纳入自己的创作之中，以此抵抗霸权现代性叙事中所隐含的虚伪与帝国主义——这种现代性叙事将自身伪装成一种单一、统一的历史。

近二十年来，尼克·毛斯的项目不断激活档案与艺术作品，使它们成为那些非典型社会交往形式的见证，而正是这些交往关系构成了现代主义内部的肌理。他的展览材料便由此而来，并以一种类似entre-sort（一种邀请观众进入、体验短暂表演或奇观的空间形式）的方式加以组织，根据每个项目所发起的邀请进行编排与调度。尼克·毛斯对展览空间本身也提出了某种要求，这体现在他对室内空间的关注之中——他有时将其称为对空间内部需求、用途与感受的体察。与某种叙事或姿态的关系，与某个收藏或档案的关系，与一位被忽视的历史人物及其社会交往网络的关系，以及与建筑空间的关系，都是贯穿其创作的恒定线索。尼克·毛斯所使用的每一种媒介都具有深刻的关系性，能够生成陶瓷、玻璃与镜面之间真实的关联，生成薄纱或透明纱网之间的关联，以及天鹅绒所带来的种种关联。再次借用Barthes的话来说：在 20 世纪 70 年代末巴黎Le Palace夜总会的两处曲折回廊之间，你会在他的笔记中遇到"关系的愉悦"（euphoria of relation）这一表述"[5]。在一段关于约会的记录中，我们读到："弗雷德里克当时穿着一件相当正式的礼服，那种美丽而独特的蓝色令我感到平静，或者至少说，让我心情愉悦、兴奋不已。"[6]

覆叠、消除与溢流 (Overlays, cancellations, overflows)

艺术家以一句话精准地消除了任何可能存在的歧义——如果这种歧义曾经存在的话："我始终在寻找一种尚未承载既定意义、也不封闭于自身之中的承载媒介。"[7] 材料本身的不可预测性，以及制作技法所引发的各种效果——例如经过烧蚀处理的天鹅绒、污渍，或玻璃镜背绘画中的太阳化效果——显然都源于材料最深层的本性。换言之，它们都是具有可变性、处于不断实验之中的物件。没有任何事情会预先确定，然而一切又都能够成立——前提是允许偶然性发生。材料本身根本性的不稳定，构成了这些期望中的干扰得以显现的条件。这种干扰类似于对口型表演中刻意制造的错位。天鹅绒的烧蚀处理本身，就是一种嵌入材料内部的干扰形式。作品始终提供着属于自身的铭写表面。涂覆于玻璃基底上的颜料，最终则被交付给镜面反射层所带来的随机性。镜背绘画的镜面会散发出一种独特的光，而这种光并非来自纳西索斯凝视自身倒影时所见的光芒。尼克·毛斯的镜子所呈现的，是一种悬置状态：纯粹的偶然性，纯粹的干扰。

尼克·毛斯的一件作品，往往是其他作品的衍生与显现。归根结底，正是这些作品——无论它们是否在场——共同构成了一列不断延展的残像。因此，我们可以认为，每一幅素描、每一面镜子，本质上都是一块记忆的载体，其中始终包含着与其正面相对的另一面——遗忘。而正是这种辩证关系，或者说，这种"遗忘的记忆"，赋予了材料以印记，并以物理性的方式在其上刻下痕迹、留下印痕。作品通过相互渗染或省略的方式运作。所谓省略，指的是某种事物虽然存在于别处的空间之中，却在此留下了自己的痕迹。在他的作品中，工具与动作留存着某个被刻意保留下来的片段、一件挥之不去的物件，如同重新浮现的记忆，或事后才得以构想的图像。他的绘画则在两种看似对立的形式之间交替展开：一方面是深深凿入材料的刻痕，另一方面则是停留于表面的痕迹。玻璃背面绘画本身就是一种反转的过程，而尼克·毛斯又在此基础上添加了一层或一个层次，最终形成一种字面意义上的"盲视"效果：因为镜面层只有在玻璃背面完成绘画之后才会被覆上，从某种意义上说，它将那些痕迹"封存"起来——这些痕迹悖论般地深深刻入材料内部，而非留存于其表面。

*

尼克·毛斯的素描中散布着许多令人产生恋物欲望的碎片，这让人联想到罗兰·巴特在其著名的《葛拉迪瓦》（Gradiva）中所援引的形象：一位女性以“行走的姿态，一只脚抬起”[8]，被刻画在庞贝遗址中发现的一块浅浮雕上。她的名字意为“向前迈进的女人”。在另一处论述中，这位符号学家同样指出了恋物对象所特有的切割与分离效果：“仿佛想象中的变态欲望，以一种不容置疑的方式要求着框架，要求着矩形的切取，并将其包纳其中。”巴特罗列了那些令人产生欲望的细节所出现的情境与场所：“参见：爱的迷醉、一见钟情、突然坠入爱河——即被图像所俘获。通常而言，这一图像总是被框定的。爱的对象（那个值得去爱的对象）会突然显现：（a）以一个被截取出来的轮廓出现，或以身体上某个特定的、足以成为恋物对象的局部出现；（b）置身于一个框架之中；（c）处于某种场景之中，并正在进行某种行动。”9 巴特的分析令人联想到尼克·毛斯作品在图像生成层面所具有的深刻的编舞性。他的作品既华丽丰饶，又处于一种尚未完成、仿佛正在解体的状态，同时具备着行动的力量：它是一场将张力推至极限的演练，而与此同时，也抵达了释放的临界点。

谈及希腊剧场舞台的矩形空间，罗兰·巴特进一步指出，它本身就是为了被颠覆而设计的：“对某种形式或原型的颠覆，并不一定要通过与之相反的形式来实现，……而是可以通过为其创造一系列叠加、消隐与溢出的关系来完成。”[10]. 1930年，娜塔莉·克利福德·巴尼（Natalie Clifford Barney）的一幅小型素描《友谊之殿》（Temple à l'Amitié)[11]，揭示了她在巴黎沙龙中所形成的社交关系网络。它如同一张多向交织的网格，由一个个名字构成——这些名字代表着彼此交叠的友谊，相互抵消，又不断向外延展。同样，素描也以各种方式渗透于尼克·毛斯的整个创作之中：它作为一种具有“个体节律”（idiorrhythmic）的互动力量，暗示着共同生活的可能。

---

[1] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble* (How to Live Together), seminar at the Collège de France, ed. Éric Marty, Paris, Seuil [for transl. see *Rectangle*, in *How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*. Trans. Kate Briggs, Columbia University Press, New York, 2012], p.115.
[2] Roland Barthes, *Cause*, in *How to Live Together, ibid.* p.43.
[3] Roland Barthes, *Room*, in *How to Live Together, ibid.* p.51.
[4] Roland Barthes, *To take my leave and fix a new appointment*, in *How to Live Together, ibid.* p.169-170. Emphasis mine
[5] Barthes, Roland. *Soirées de Paris* [±Paris nights], in *Incidents*. Trans. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1992, p.73.
[6] *Ibid*, p.53. Trans. complemented by Simon Hamilton.
[7] Nick Mauss, *Intricate Others*, exhib. cat. Serralves, Porto, Mousse Publishing, 2017, p.15.
[8] *Rectangle*, in *How to Live Together, op. cit*, p.115
[9] *Ibid*, p.115. Emphasis mine.
[10] *Ibid*, p.116. Trans. Simon Hamilton.
[11] Temple to friendship, trans.

尼克·毛斯出生于1980年，美国纽约。现生活并工作于美国纽约及法国巴黎。

尼克·毛斯的艺术实践具有多学科特征，游走于不同艺术门类既有历史之间的交汇地带。在创作中，他以绘画为媒介，在不同媒介与空间之间穿梭，突破既定的分类界限，使线条延伸至多种不同的形式之中，包括玻璃背面绘画、陶瓷、纺织品、纸本、雕塑、表演及文字创作。
他的作品通过其策划构思的展览，对当代艺术的创作机制展开探究，并将展览媒介本身作为其艺术实践不可分割的一部分。尼克·毛斯致力于发掘被遗忘的历史档案，将不同的历史脉络与艺术类型联系起来，从而为作品建立新的谱系，并重新审视艺术家的定位及其再现方式。

2027年夏季，美国科罗拉多州阿斯彭艺术博物馆（Aspen Art Museum）将为其举办一场个展。

他的作品曾在多家国际知名艺术机构展出，包括：慕尼黑路易威登空间（2025）；摩纳哥新国家博物馆（2022、2016、2014）；巴黎市立现代美术馆（2021、2017）；巴塞尔美术馆（2020）；纽约惠特尼美国艺术博物馆（2020、2018、2013、2012）；巴黎路易威登基金会（2019）；科隆路德维希博物馆（2019）；波尔图塞拉维斯当代艺术博物馆（2017）；美国明尼阿波利斯沃克艺术中心（2016、2012、2011）；布雷根茨美术馆（2013）；挪威卑尔根美术馆（2013）；法国香槟-阿登当代艺术基金（2011）；柏林马丁-格罗皮乌斯博物馆（2011）；纽约现代艺术博物馆（2010）；以及苏黎世美术馆（2010）。

他的作品被众多公共艺术机构所收藏，其中包括纽约现代艺术博物馆、纽约惠特尼美国艺术博物馆、葡萄牙波尔图塞拉维斯当代艺术博物馆、德国慕尼黑伦巴赫美术馆、巴黎路易威登基金会、巴黎卡蒂斯特基金会、上海龙美术馆、阿姆赫斯特学院米德艺术博物馆、洛杉矶当代艺术博物馆、摩纳哥新国家博物馆、美国普林斯顿大学美术馆、美国明尼阿波利斯沃克艺术中心、法国香槟-阿登当代艺术博物馆、香港M+、美国达特茅斯胡德艺术博物馆等。