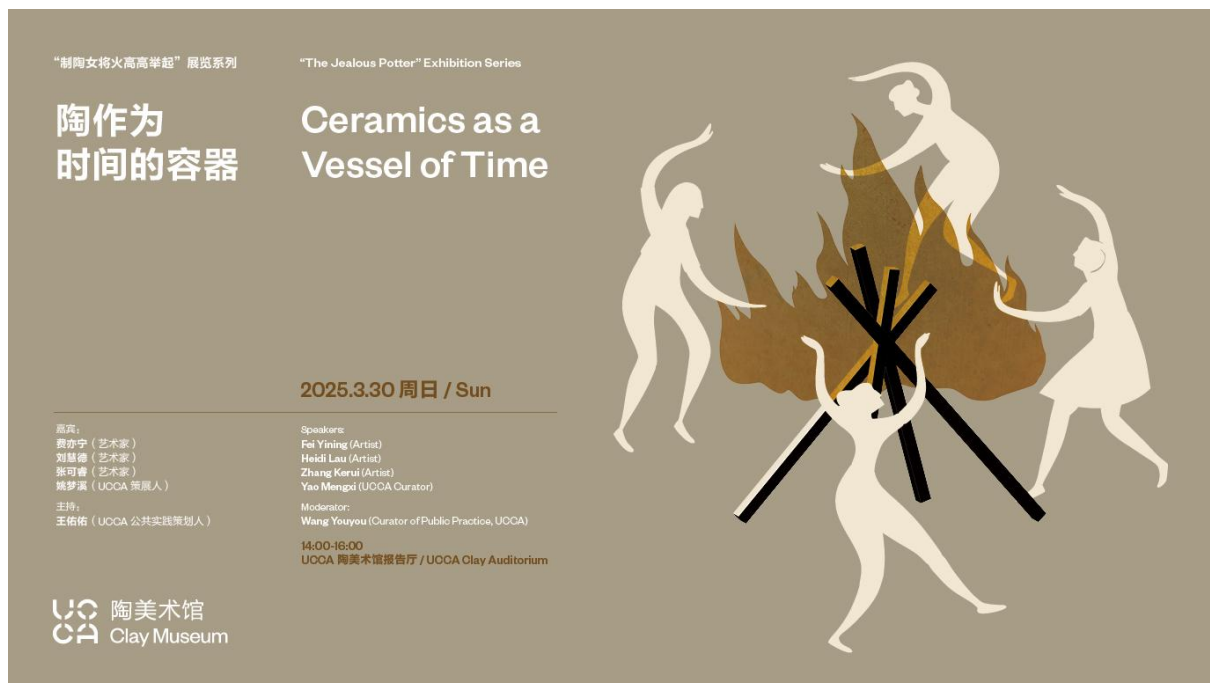


UCCA Clay 对话回顾 | 陶作为时间的容器



#动画作为一种数字的泥巴



“陶作为一种时间的容器”活动现场，UCCA 陶美术馆。

数字泥巴因其没有时空坐标，也没有重量，所以它可以发生在任何时间点而空无，正是它的材料性，从这个意义上讲，我觉得数字泥巴本身也是一种容器，可以充盈包容着，我想给她的赋予的语义。

——费亦宁

费亦宁在开始陶瓷实践之前，有大量影像和动画创作实践。她通过动作捕捉技术和 CG 建模制作动画，如《春天》（2021）中代表女神 Marzanna 被焚烧的稻草人；《早餐与人工艺术》（2019）中人工智能分身或是《歧路故事》（2021）中濒临报废的赛博格等。这些表演通过技术媒介记录后，成为无时空坐标的存在，与陶瓷成瓷过程形成对照。陶瓷在高温下燃烧，有机物消失，留下无机物，形成不会随时间改变的“无机生命”，与虚拟世界中数字河流保存着的数据相似。通过使用胶片拍摄和二维动画技法等，费亦宁试图在动画创作中增加更多物质性材料。在开始陶瓷创作后，她对先前的虚拟世界创作方法有了更深理解：她发现虚拟世界中的泥巴与真实世界的泥巴在重量与时间上有很大不同，虚拟世界的泥巴没有重量，不必考虑形体承重和支撑，也没有时间流逝。这种空无的材料性使数字化泥巴本身成为一种容器，等待着被注入和充盈。



费亦宁，《春天》，2021。图片由艺术家费亦宁提供。

在对于动画以及陶瓷艺术的结合上，她尝试用陶瓷做定格动画，初期用陶瓷小花朵做成可动的骨架，结合之前在家乡森林拍摄的胶片背景。随后通过相似的小结构重复与变奏，逐渐扩大作品的尺寸。本次展览作品《未及时了解的事》由数十件小的陶瓷部件组成，连接部分是琉璃苣、斗篷草、苎麻等植物造型，这些植物在部分治疗手段中可用于缓和女性更年期不适。作品形态像疗愈过程中起舞或想要拥抱的时刻，创作契机是费亦宁在了解植物药用价值时，感慨于对亲近的人如母亲更年期痛苦的了解不足，作品名字也寓意着这种未及时了解与原本可以发生的拥抱。费亦宁在创作《未及时了解的事》时，使用苎麻将陶瓷部件系在一起，这种有机物会随时间脆弱老化，却牢牢绑紧沉重的陶瓷。创作过程中，她把不同部件按种类放在地上，感觉像种植一样，与泥土建立了亲密关系。费亦宁感叹，每次捏泥巴或不由自主捏出人形面孔、小动物、花朵和叶子时，都会感受到与几千年前人类接触泥土的瞬间的相似性，尽管时间漫长，但手中的陶仍然连接着人类手心的温度与火焰的热度。



费亦宁，《未曾了解的事》（琉璃苣，斗篷草，亚麻），2024。图片由艺术家费亦宁提供。

#陶瓷作为一种记忆的载体

陶瓷作为容器它是可以承载我们的记忆，当我们无法用语言去表达一些词汇的时候，陶土它变成了这种具象化的、我们可以触摸的容器。

——刘慧德（Heidi Lau）

刘慧德首先分享了本次展览位于二楼展出的“魂瓶”系列，这一系列的创作始于2020年疫情期间，艺术家在纽约的公寓中开始创作。最初，她的灵感来源于她拍摄的一些澳门的老照片，并将这些建筑元素融入到她的作品中。艺术家表示，在疫情期间她处于焦虑状态，这些作品体现了她的一种想法，即这些建筑或雕塑、陶瓷作品可能是存在于来世的，是我们未来可能会看到的建筑。从2020年开始到现在，我们可以看到她的作品结构和样式有着多元化的发展，也有更多抽象的

体现。逐渐地，她意识到这些陶瓷作品作为容器可以承载记忆，当无法用语言表达时，陶土变成了可以触摸的容器。



Heidi Lau, *Lavender Menagerie*, 2024。图片由艺术家刘慧德（Heidi Lau）提供。

陶土作为一种物质，也有其自己的语言和表达方式。因此在创作过程中，刘慧德开始更加关注陶土所告诉她的信息，并尝试将这些信息融入到作品中。在此之后刘慧德不再依赖老照片，而是关注内心的记忆，陶土被视为一种可触碰的情感。在“魂瓶”系列作品中，还可以看到很多手部的元素，有的位于房屋表层，有的位于顶层，有时手的元素似乎要破坏或取走整个房屋。刘慧德对于女娲和山海经的研究兴趣投注于陶瓷创作中：她详细介绍了从山海经中汲取灵感创作的作品，包括在威尼斯双年展澳门展区展出的女娲作品。她表示，这件作品不同于传统的女娲形象，而是展示了女娲与泥土的关联、她创造人类的过程，以及她作为人类可能拥有的七情六欲和危险一面。这些多元的创作手法使得她的作品充满了动态和变化。随后，艺术家介绍了她的作品《望月者》和《猫咪充电觉》中声音装置的使用。这两件作品背后是艺术家对于母亲的缅怀之情。她提到，在母亲去世七周年之际，她回忆起母亲在监护室里的机器声和整个环境的声音，并将它们记录下

来作为作品的一部分。此外，她还去了澳门录制了很多田野和园林的声音，这些声音也成为她作品中非常重要的元素。艺术家通过声音元素与陶瓷的结合，让记忆从视觉和听觉双重感官角度留存。



“陶作为一种时间的容器”活动现场，UCCA 陶美术馆。

#火作为一种转译的媒介

现在回看一些火起源神话故事，有些结局令人伤心或遗憾。特别是这些故事里出现的女神常常是发疯的女巫或不健康的长者，所以我总想把这些故事变成一个好像没有结局的、还正在发生的一件事情，改写的同时，让故事自己继续讲述自己。

——张可睿

近年来，张可睿的创作主要围绕火展开，探索火作为原媒介如何传递故事和能量。她的创作主要聚焦于处于复制、仿真或山寨状态的事物，并关注这些事物在复制过程中发生的变化。张可睿展示了一张她多年前画的画，画中火焰像手掌形状，从手里长出来，指甲上还有小的火焰。多年后，她又画了第二张类似的画，并突然意识到这个场景在几年前自己的作品中已经出现过。为了解答这个困惑，她阅读了关于火的资料，包括英国人类学家弗雷泽（Frazer, J.G.）的《火起源的神话》。在这本书中，她发现了一个新西兰毛利人的火神话起源故事，故事中的女祖先马胡伊卡（Mahu-ika）指甲有火，拔下来一扔就能起火。因为愤怒于子孙的戏弄，最后让大地和海洋都着火了。这个故事将她的创作与火焰紧紧联系在一起，是她和火之间一种相互选择的过程。



《火起源的神话》【英】詹姆斯·乔治·弗雷泽著，图源网络。

她的作品主要分为陶瓷和绘画两部分，第一部分绘画重述了一些神话故事，如和平鸽衔火给太阳、太阳落下火苗到草地等。太阳在许多叙事中成为了火的符号化表征。在很多语系里，太阳它是一个阳性词语，或者是一个赋权的象征。张可睿不想让太阳有很固定的印象，于是她从海洋生物或者人的细胞里提出来的一个太阳的形态。细胞是一个非常小的、日常生活中不可见之物，同时又有一种呼吸感与流动性。这样的太阳带有一些触角延伸出去，仿佛火的能力也可以通过这些触角延伸出去。



“陶作为一种时间的容器”活动现场，UCCA 陶美术馆。

同时，她还画了一些关于火的神话故事，如三只眼睛的水女神眨眼时睫毛着火，火星掉到太阳上生成火焰，火焰乘着飞毯离开等。这些故事并没有给出真正的结局，而是让故事保持正在发生的状态。在继续深入探索火的主题时，她的目光转向了印度神话中的湿婆：湿婆在火圈里跳舞，情绪到达极点时世界会毁灭并重生。张可睿开始思考火到底怎么认识世界。她认为，在塑造火神形象时，人们往往从人的视角出发，但火可能并不想成为人或拥有人的形象。因此，她的第二部分作品是关于火的视角，把火还原成其本身，作为一个见证者或监视者。在这个系列的作品中，火通常呈现为方片贴纸、视频通话截图或摄像机图像的形式，观察人类使用火的情景。例如《火神

的餐桌——蓝色叉子》是她在现实中吃饭时拍下的照片转化而来的。此外，她还做了一些关于火的陶瓷作品，这些作品更加接近于绘画状态，陶瓷多为扁平化的火焰剪影形状，上面绘制火焰纹理或火星。

#策展人谈女性与陶瓷的在地性关联

策展人姚梦溪首先解释了展览为何将陶瓷与女性相关联，这源于之前对宜兴地区及紫砂制作传统的调研。在调研中，她发现宜兴有喝茶的传统，且这一传统与明清时期的文人艺术传统和权力关系紧密相连。受此影响，宜兴本地女性无法参与到紫砂创作中；新中国成立之后，从早期的工匠身份转变为后来的创作者身份。姚梦溪还提到，在之前的对话中，女性创作者往往更关注于体系的建构和他人创作的评价，而较少谈及自身的创作历程。因此，姚梦溪认为在宜兴本地谈论女性陶瓷创作具有特殊意义。



“陶作为一种时间的容器”活动现场，UCCA 陶美术馆。

圆桌对话



“陶作为一种时间的容器”活动现场，UCCA 陶美术馆

王佑佑：感谢三位今天丰富的演讲。今天是展览对公众开放的首日，我们邀请参展艺术家费亦宁、刘慧德和张可睿，与策展人姚梦溪深入对话，从陶土的物质性出发，漫游于神话、记忆与技术交错的创作实践中。因为我从来没有从事过陶瓷的创作，那我可能会从很初步的对于陶瓷这件事情开始发问。**我很想问问各位是什么样的契机让你们的目光放向了陶瓷？**

费亦宁：在疫情开始的那一年，当时有很强烈的对物质性的渴望，然后我也就用我手边仅有的可以做造型的媒材混凝纸浆（papier-mâché）进行创作。我觉得这种媒材它更接近于我们中国传统的造像的方式，它是绘塑结合，就是先塑型，比如说木头的胎或者是草的胎；然后上面再做线条更流畅的“皮肤”，最后再去绘画。因为混凝纸是纸，因此可以留下非常细腻的绘画的笔触。

我觉得混凝纸浆的作品更追求雕塑表面上的绘画性。我还是更想要朝向更造型和物质性的有一个岔路去探索，所以最终还是回归到陶瓷创作实践上。我的创作以数字动画为主，所以陶瓷它创作过程中留下的痕迹是对于当下的反映，对我来说其实是非常新鲜的。

刘慧德：我觉得是陶土选择了我，而不是我去选择的陶土作为创作的媒介。因为我当时在接受专业艺术训练的时候学的其实是版画，但是当时我并没有办法去创作版画，所以我的导师就跟我说可以尝试看看别的一些媒介。当时正好在工作室里我找到了一些陶土，然后我去进行了尝试，那大概已经是十年前了。

除此之外，我对于神话，对于和精神世界也非常的感兴趣，所以我也希望将这些神话的元素能够带入到现实世界当中。换言之，我想去创作一些能够真正占据空间的作品这些实体的作品——能够将这些不可见的一些元素可以转化为实体的形式。我认为这一点画做不到，但是陶土或者说陶瓷的创作是可以的。

张可睿：疫情时，我用家里剩下的面粉做了一些饼干和面包，经过揉搓烤制之后发生了质感和触感的变化。于是想找一个类似的材料运用在创作中，当时脑海里浮现的是陶瓷。之后，我一直在等待这个能够使用陶瓷媒介的契机。直到去年，陶土出现。

王佑佑：谢谢三位老师，三位不约而同的提到了你们对于陶瓷这种材料的这种物质性的体验是打开了你们使用这种媒材的一个契机。不管是陶瓷器去占据某个空间，还是说陶土的那种触感非常吸引你们，又或许是我们现在这种数字世界的一种回应的方式。讲到陶，我们现在所在的宜兴小镇，它其实也有非常漫长的陶器制作的历史，那我们观众们会非常关注的有一个重要的点就

在于如何去制作这个陶瓷。你们制作陶瓷使用的工具，或者是大概的制作方法是什么样子的？是否影响了你们的一些创作的尺寸，体量，整体的视觉效果等等？

费亦宁：我觉得方法上应该应该没有什么非常特殊的手法了，但你说到尺寸，我自己的窑没有很大，所以会在组合和拼贴的时候会思考比较多。

刘慧德：大家如果去到我的工作室，看我日常的一个工作的情况的话，其实也是一样的痛苦，但也一样的简单。我每个步骤都是自己手工去做的，然后我使用的工具也没有什么特别的，可能我会用针去让我的陶土有一些特殊的纹理。除此之外，我会把这些不同的部件处理得让它们的表面可以组合在一起。在我自己的工作室有一个非常小的窑。如果是一些比较大的部件，我也会按模块去一个一个去先做好，然后把它们再组合在一起。所以说目前在我的工作室里，所有的这些步骤其实都还是由我自己一个人手工来完成的。

张可睿：我的创作中大部分是一些陶片，它们需要被擀平，所以我直接用的就是刚刚说的那些烘焙类的工具，比如擀面杖、切割器等进行创作。

王佑佑：陶瓷的创作可能不像绘画那样直接一笔下去一个颜色，所见即所得陶瓷，它可能因为有更多的因素作用在里面，风火，温度，泥土湿润度等等。那它可能烧制出来的那个颜色和形状有很大的随机性，我想问问各位有没有自己的一套试验方法。陶瓷创作实践过程中有没有碰到过一些失败或者说一些意外的惊喜？

费亦宁：我觉得我和陶之间有一种信任。这种信任来源于花时间与陶土相处，然后看陶土每一天的变化。那关于釉料的部分，我有特意去学习配釉。之所以去学习配釉，是因为我对于植物的兴

趣，想说可不可以把不同的植物灰加进到釉里。因为不同土地长出来的植物，它可能身体里面含的钠和钾比例就不一样，钠和钾又都是助融剂，它可能让釉料是流动性更强。但是配釉是一个需要很多对照实验与尝试的过程。在做这样实验的时候，反而不是刚刚说到的，我跟泥土之间要有信任的这种感性关系，而是要很严格很理性的实验部分。

刘慧德：通常我在艺术创作的时候，一开始并不会有一个非常明确的计划，所以这样的话就基本不会犯错误了。我唯一可能犯的错误是有的时候不够耐心，没有等到足够干透再进行下一步，所以有可能会导我这些陶土碎成碎片。我们其实在进行上釉的时候。在它烧制之后究竟会是什么颜色，自己也没有把握或说不能够确定，我们也需要去预言，要去相信我们的运气。还有一个很重要的原因在于重力。在烧制之后，釉料会随着重力滑到底部。所以我们自己也并不知道最终的颜色究竟是什么，但我们也乐在其中。如果颜色还不对的话，那我们就再重新上釉。我们并没有办法去非常准确地提前预测，但这也是我们说的陶瓷制作的一个乐趣所在。

张可睿：接着刚才 Heidi 说的，因为我现在的陶作品更偏向于在陶片上绘画，同时，我也在布面或者木板上绘画。油画可以接笔且能相对直观地看到颜色变化，釉的颜色没有这么直观，需要等待烧制，且可能烧的温度和时间不同也会有不同的变化。上釉料的不确定性和画油画的时候的那种确定性非常不一样。这种误差性与偶然性很有魅力。

王佑佑：感谢三位的分享。那我们接下来想谈一谈，也是展览中非常重要的一个话题，关于神话和女性之间的关系。**我想请问三位为什么对于神话这个超现实的主题感到好奇并且以艺术创作为回应？**

费亦宁：创作《春天》是好几年前了，在这期间我一直对女性创生神话有所关注。在世界各地的神话体系中，最初的创生神都是女性的身份。遗憾的是，无论是随着母系社会的结束，还是就整体女性的失权，女性神在这个过程中也逐渐被降格。比如说西王母她从同时具有毁灭与新生的超能力的神，渐渐降格为她有一个配偶神，又有一些神话中配偶神取代了她的这个职能，或者说在叙事中夺走了她的创生能力。我在做这一系列的梳理的过程中，我觉得有一段非常启发我的论述：虽然我们不能把过去的母系社会想象成完全美好的、多么乌托邦的一个时代，但是女性创生神神话的记载，至少给我们的提示是父权制并不是从这个星球诞生一开始就存在的。

刘慧德：一开始我认为神话是一个非常好的隐喻，它就像我们历史上的一些故事一样。它也可以去塑造着我们的一些想法或说我们对世界的理解，而且我认为其实这样的神话它还没有完全的终结，在神话故事当中，我们会看到很多的超能力。实际上在我们的生活当中，我们的母亲可能没有这种具象的超能力。但在我们的心目当中，她们也是有着许许多多这种非凡的能力。所以说它也在启发着我们这些普通人在日常生活当中去思考，哪些才是社会当中可以接受的一些行为，或者说这种能力它真正的含义是什么？其实神话可以给我们很多这些方面的启发。

张可睿：我觉得神话有一种可以穿越时间或者空间的共通性，因为有一些神话它会有一些非常类似的元素。比如说关于大洪水的神话。翻阅《酉阳杂俎》，其中记载了一位叫叶限的女性的故事，这个故事和《灰姑娘》很像。这些神话故事为什么能够在不同的时代与地域反复地被改写与传播？另外，因为神话故事中的很多细节，它说的相对比较模糊，但是又能反映当时的时代。所以我们每一次在重述它的时候也在增加它的新一层的含义。因此我会觉得任何时候都会有重塑神话的必要性。在这其中，我的研究兴趣聚焦于火和神话转译本身。

王佑佑：谢谢三位老师的精彩发言。神话它不仅仅是关于当下我们如何阐释它，它给我们了一个空间去表达新的思考。

姚梦溪：上一代（80-90年代开始创作）的艺术家表达过，以前学校学习的是传统技法，从工艺美术路线中逃逸，故意丢弃技法。将自己倒空，投入到观念的创作中。大家作为新一代的年轻创作者的时候，我觉得大家没有特别去抗拒技术或者说传统手工艺的介入，反而会更深入的去学习这些技法。艺术家并不觉得“传统”与“创新”是作为矛盾的存在。**所以我想问问新一代艺术创作者是如何看待传统技艺的？**

费亦宁：我会把创作当成我生命能量的传导。如果我的生命像是一条河，不同作品就像是这条河流中的一瓢又一瓢水，而创作是取水的过程。创作本身是经过思考之后技术与劳动的集合。我想制作一把完美的紫砂壶吗？我想在我的日常实践中我并没有这个想法，自然也就没有技术带来的困扰了。

刘慧德：首先我不认为我自己还是年轻一代的创作者，而且我觉得其实像您所说的技艺与叙事和创作它并不是对立的观念，我自己本身其实对于您提到的可能这种叙事概念是有一些存疑的。因为这些往往是理性的一个产物。那我自己觉得陶艺的创作可能没有办法理性，我在真正进行陶艺创作的时候，其实是选择慢下来，让我的潜意识去进行流动。但是如果你有足够的技艺之后，你可以不再只是去思考这个材质或是要怎么样去进行操作，而是让你的潜意识可以把你无法言说的一些概念，一些想法能够让它自由的流淌出来。在这过程当中，技艺自然是非常重要的。否则的话我没有办法去很好的进行创作。

张可睿：在做陶的过程中，我会始终觉得我的技术它好像经常会赶不上我想做的东西。因此在一开始做的时候，我会非常着急地去习得一些制陶的技能。但是后来我发现做陶其实是一个非常需要等待的过程，所以陶瓷教会我是在做东西的时候慢一点，才能快一点。所以从技术层面，我现在可能没有这么着急去达到更厉害的状态，我希望技术可以和我目前的创作思路有一个相互拉扯的过程。

艺术家对话的最后环节，主持人王佑佑请三位艺术家展开聊聊**建筑或人造景观在她们创作中的思考**。张可睿表示，她之前的作品中，承载物是假山石，画了很多山和石头被藤蔓缠绕的场景，这些灵感来源于她自己去爬山时的观察。她发现景区会对假山石进行形态命名，如八仙过海或猴子捞月，这些命名带有神话或民间传说的意向。假山石是从真山中搬来的，但其意向和审美被移到了园林或庭院中，仿真了一个真的山。园林中的假山石有很多孔洞，这些孔洞代表了时间和空间的抽离。艺术家还提到，现在园林中的假山石有时是泡沫雕塑，喷了石头或苔藓质感的材料，山的重量在物理上更减轻了。她思考了为什么要用这些山石去模拟自然，以及我们到底在模拟什么东西。

刘慧德分享了自己的创作经历，她表示，对她而言，更容易的回答是关于她和家人经常去的一个有很多阳光和假山石的园林。她仍然经常参考那里的景观和体验。她还提到，小时候经常和祖父一起看山水画，对她来说，看画并不是简单地记录山石，而是一种精神旅程。在做陶艺作品时，她也是从底部比较世俗、常规的形状开始，然后逐渐超越，慢慢形成山或神话般的景观。她认为这种创作过程与她的山水经历息息相关。费亦宁则提到自己在创作中有点回避塑造环境，而是把重点放在身体或角色上，甚至在作品中用贝壳来代表研究机构，以此来回避建筑性的科幻场景。她认为，无论是在线复制挪用还是回避景观，都是对人造或自然的一种回应。

*因文字篇幅所限，完整活动视频请移步 UCCA 官网活动页面回看

文字整理：陈看、刘嘉荟（UCCA 公共实践部实习生）