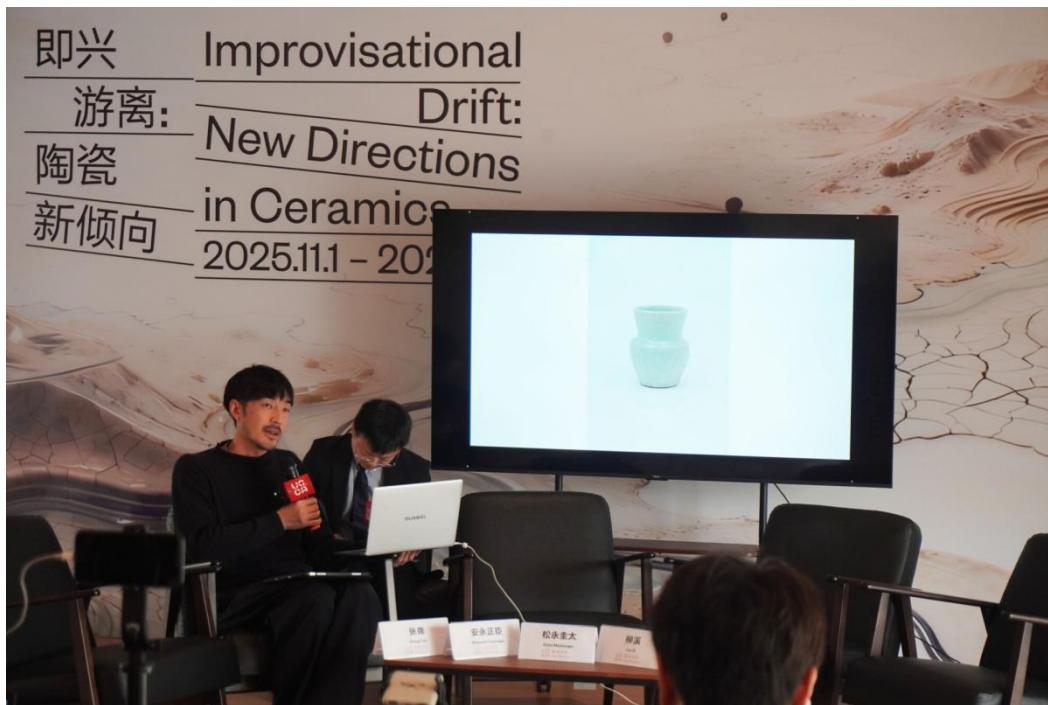


UCCA Clay 对话回顾 | 即兴游离

安永正臣：在融化与凝固之间，点燃器物的生命



“开幕对话：即兴游离”活动现场，艺术家安永正臣正在演讲，2025年11月1日，UCCA Clay 陶美术馆报告厅。

在“即兴游离”的主题之中，安永正臣的创作以一种不同于常规陶艺路径的方式展开。传统陶艺通常以黏土为主体、以釉料为装饰，而他选择反转这一逻辑——直接以釉料进行手工塑形，将陶土作为装饰性的元素介入其中。在烧制过程中，釉料在高温下不断熔融、流动，又重新凝固，形态在持续变化中被定格下来。作品所呈现的，正是这一变化被固定于瞬间的状态，是火焰与时间共同留下的痕迹。

对话从个人经历展开。安永正臣介绍，自己1982年出生于大阪，父母来自九州并都是基督徒。童年时期，他曾多次随父母走进教会。而引领他走向陶艺道路的，是高中三年级的一次重要邂逅——当他首次看到导师星野晓的作品时，内心受到强烈震动，也在那一刻真正下定决心成为一名陶艺家。他还介绍了自己的创作与展览经历。近五年来，他在日本以及海外持续开展展览活动，并与Nonaka Hill画廊与里森画廊（Lisson Gallery）保持长期合作，每年约有两至三次海外展览。

随后，安永正臣进一步谈及自己的创作方法。传统陶艺中“陶土塑形、釉料装饰”的顺序在他的实践中被重置——釉料成为形态生成的主体，而陶土承担装饰角色。在高温之中，釉料不断融化、变形，又重新凝固，作品的形态在火焰中经历持续演化。他提到，其中有一件作品灵感源于他儿子的出生，作品的

形态接近某种生命体或生物的气息。

“瓷砖之器”：自然与人工之间的接合

接着，他谈到自 2023 年开始创作的“瓷砖之器”系列。在这一系列中，他尝试让自然之物（如花岗岩）与带有个人意志的人工介入相融合，寻找自然与人为得以共存的可能。他也分享了当前的创作环境：自 2022 年起，他在新的工作室中工作，室内配有两座燃气窑，窗外是一片宁静而开阔的田园景观。这样的环境使他的创作始终保持着一种沉稳的节奏。

在思考层面，他提到创作中始终萦绕的一些关键词——时间和思想如何转化为形态、对未知事物的想象，以及“概念性的器”意味着什么。他坦言，创作本身就是在不断追问之中持续展开，也正是通过作品，他得以不断理解自己所处的世界。

将情感化为“器”的瞬间

在谈及与情感相关经验时，他分享了一段极具私人性质的创作经历。祖母去世时，他将祖母的骨灰与釉料融合烧制成一件白瓷作品。这是一种情感性的行动，将悲伤与记忆具象化，以某种可以被触及的方式保存下来。在事后回望时，他意识到这既是一种个人表达，也是一种与家人共同纪念的方式，而这种经验也在某种意义上将延续、融入他的创作之中。

疫情之后：关于“人工石”的试验

随后，他谈到疫情之后的重要阶段。2023 年，他在洛杉矶 Nonaka Hill 画廊举办了展览“拾石之思”。这一展览建立在“瓷砖之器”系列之前的一系列实验性创作与思考基础之上。在这一时期，他首次发表“与石融化的器”这一类型的作品。釉料由矿物调配而成，在烧成后熔融、凝固，呈现出类似石块的状态。在他看来，这是一种接近“人工石”的存在形式。由此，他开始尝试将这种人工生成的“石”与真实的自然石块结合，其中不少石头由他亲自拾取。

在此基础上，他进一步提出疑问：如果一切建立在人造材料与人造行为之上，是否仍可能抵达一种接近“自然”的表达？基于这一思考，他开始将人工釉料结构与瓷砖等人工制品结合，让两种“人工”重新构筑有机世界。同时，在同一场展览中，他也尝试以装置的方式创造一个类似洞穴的器形空间，使“器”的概念从静态之物转化为可被观众进入与感知的空间经验。

最后，安永正臣谈到了在同年于洛杉矶里森画廊（Lisson Gallery）举办的展览“远处的云”。在命名时，他常选择能够唤起“远方感”的词语。他希望借此让作品呈现一种遥远而不可触及的状态。

松永圭太：瑕疵中的美学与生命力



“开幕对话：即兴游离”活动现场，艺术家松永圭太正在演讲，2025年11月1日，UCCA Clay 陶美术馆报告厅。

在“即兴游离”展览中，一些艺术家选择放慢脚步，把注意力重新放回陶瓷这一材料本身。泥与火留下的纹理、制作过程中产生的痕迹，以及那些无法被完全控制的变化，都被保留在作品之中，成为观看的一部分。松永圭太的创作正是从这样的“过程意识”出发。他常以“蜕壳”“树干”“水洼”等自然之物为作品命名，并通过天然漆在器物表面留下年轮或水波般的肌理，在自然生成与人工干预之间，展开一种缓慢而细腻的对话。

松永圭太首先向大家展示了他目前在日本多治见市的工作室。多治见市是一座陶艺之城，从昂贵的茶碗到价格亲民、由工厂大量生产的日用陶瓷器，这里出产着种类丰富的陶瓷制品。他自己现在使用的工作室就曾是一处陶瓷工厂。

在他看来，多治见市之所以成为重要的陶瓷产地，正是因为当地拥有多种不同性质的粘土。这些粘土既适合制作抹茶碗等手工陶艺作品，也能够满足普通器具的大规模生产需求。在创作方法上，松永圭太的制作方式与当地的大规模生产技法相似：将液体化的粘土制成泥浆，再注入石膏模具中成型。但与工业生产不同的是，他使用的是未经精炼的原土，即直接从地下开采、尚未经过分离处理的混合土。在将泥浆注入模具时，他刻意放慢流动速度，使颗粒较粗的土逐渐下沉、较细的土上浮，最终在器物表面形成如同地层般的条纹。这个过程模拟了地球海底地层经过漫长时间形成的自然沉积现象。由于多治见市粘土种类繁多、性质各异，不同土壤之间的“不相容性”也会在成型过程中显现出来，进而产生裂纹，呈

现出类似地层的痕迹。

“在我成为艺术家之前，有一段时间生活非常困难。”松永回忆道，那时自己一边创作，一边在陶瓷制造厂打工维持生计。在工厂中，除了参与生产，他还负责处理不合格的陶瓷制品。这些制品往往因为表面出现黑点、裂纹或气泡等瑕疵而被视为残次品。在陶瓷生产现场，这类瑕疵被统称为“痣”（ほくろ、Mole），其中的黑点多源于烧制过程中铁粉附着在器物表面所形成的痕迹。令他困惑的是，“痣”在人类身体上常被视为一种个体特征，甚至被认为具有魅力，但在工业陶瓷生产体系中却因为与标准成品存在差异而成为必须被破坏、丢弃的对象。这让他产生了一种强烈的矛盾感：白天，他参与制造大量完全相同的器物；下班之后，他又为了创造世界上独一无二的作品而不断思考。这种反复拉扯的状态，使他开始反思“量产”与“独特性”之间的关系。也正是在这样的思考之下，他将原本被视为残次品的“痣”与裂纹视为创作的起点，并尝试以“瑕疵”为核心，展开自己的艺术实践。

裂纹（Crack）

在松永圭太看来，裂纹并不是破坏性的痕迹，而更像是一种生命显现的过程。就像蝉脱壳，或昆虫破蛹而出——生命在内部不断积蓄，最终通过裂开的表面慢慢显露出来。他的作品《蜕》（もぬけ）正是围绕“空壳”与“容器”的意象展开，将这种从内部向外显现的状态具象化。器物并不仅仅是盛放之物的容器，当裂纹出现时，反而像是在向外展示其内部的生命力。

气泡（Bubble）

在陶瓷烧制过程中，若粘土中混入空气，烧成后便可能留下气泡。这些气泡通常会被视为需要尽量避免的瑕疵；但在松永圭太的创作中，他反而选择用搅拌机充分搅拌泥浆，让大量空气进入产生气泡，使其成为器物结构和表面独特的肌理。

松永圭太认为空气本身也带有生命的意象。那些圆润的气泡形态，让他联想到“卵”，仿佛有什么新的生命会从中孕育而出。器物本身获得了新的形态与生命。他在此次展出的作品《水果》表面呈现出类似被虫啃食的痕迹——就像被虫蛀过的熟透水果。这些“啃食”的印记也让作品拥有了自己的生命，好像曾经有什么生物在这里停留过。

黑痣（Mole）

松永圭太拍下自己工作室墙壁的照片，将画面放大、做成黑白，制成转印纸后贴附在陶胚上进行烧制。由于他使用的粘土质地十分粗糙，转印纸在烧制过程中往往难以完全贴合，会出现褶皱、破损，甚至混入空气，从而形成复杂而不规则的肌理。在松永圭太的创作中，这些“瑕疵”反而成为作品诞生的象征，这也是他创作现场本身所象征的意义。

松永圭太展示了一张多治见市一处集中掩埋废弃陶瓷的地点照片。这里被丢弃的烧成物种类繁多，从高端的抹茶碗，到大量生产的日用器皿、花盆、瓷砖，当这些器物失去使用价值，最终都会被打碎，掩埋于此。由此他提出一个问题：陶瓷的价值为何会不断变化。当它们被破坏、被丢弃之后，无论原本价格

高低，最终都以一种“平等的状态”被埋入地下。而松永希望能在自己的创作中体现这种感受。他将这张照片视为一张具有象征意义的影像，他同样将这张影像应用于他的转印创作之中。

松永的作品近期在东京草月会馆（Sogetsu Kaikan）的草月艺术广场（Sogetsu Plaza）展出，这是一处由现代艺术家野口勇设计的露天石庭空间。该空间受到日本传统庭园的影响，并以更具雕塑性的方式呈现，这种将庭园语言转化为立体空间的尝试给予了松永新的刺激与启发。此外，他的作品也曾在洛杉矶 Nonaka Hill 画廊展出。他还曾在日本富山的日式展览空间 Rakusui-tei 艺术博物馆举办过展览，延续了对日式庭园与空间感的探索。这些近年的展览都展示了他在不同空间中对器物、裂纹与黑点的思考，也让观众得以感受他作品中展现的生命力与流动的时间。

柳溪：寻找“自己的火与土”



“开幕对话：即兴游离”活动现场，艺术家柳溪正在演讲，2025年11月1日，UCCA Clay 陶美术馆报告厅。

柳溪在本次活动中分享了她以自我疗愈为出发点的创作方法，回应自身曾经面对的僵化权力结构，并在个人经验与社会结构的缝隙中寻找一条属于自己的路。她用被织物包裹的几何体质问等级森严的权力结构——那些柔软的布纹折痕形象地呈现出生命的流动与直觉的释放，并以此对教条主义作出一种温柔而坚决的回应。

柳溪将文字“灶”解构为“火”与“土”：一半是火，一半是土，合而为灶。“灶”并非仅是具体器物，而更像是“我们每个人的一种想象力”——在与陶土、与火焰的持续互动中得以实现。基于这一理解，她进一步介绍了展出的三组作品。首先是工作室的一张创作场景影像，记录了第一组作品在气窑中烧制的过程；第二组作品选取了“挑坯”这一工序，记录作品从个人工作室进入公共窑口的过程；第三组作品由“大卫”的眼睛、鼻子和嘴等局部元素组成。在柳溪创作的过程中，工作室也更换了两三个，作品也在不断探索和游走中生成。这一持续创作的系列，也成为她对自身处境与创作状态的反思。

“妈妈”系列

作品“妈妈”始于2015年，她回到山东老家时的一次日常发现。当她在家中墙角看到一块被闲置的旧搓衣板时，这种被遗忘、被放置在角落里的状态引起了她的注意。她将母亲使用过的搓衣板带入自己的创作之中，把日常生活中常被忽略的劳动痕迹转化为作品的一部分。柳溪曾在摩洛哥舍夫沙万的蓝城看到女性洗衣的场景，并记录下当地女性劳作的画面，这也促使她将创作的视野从个人经验延展到更广泛

的文化语境。

在母亲搓衣板的基础上，柳溪开始收集不同地区的搓衣板，包括中国的珠江三角洲、山西、山东、北京以及江浙一带等地。这些搓衣板有木质的、竹制的，复合材料等。还有一种设置在河边、供公共洗衣使用的搓衣板。不同年代的搓衣板——从上世纪 50 年代、60 年代到 70 年代——在纹理、文字与装饰上都折射出各自所处时代的社会观念与女性处境：“年年有余”、“清洁”、“为人民服务”，也有五角星等符号。每一块搓衣板背后，都承载着一段无名女性的劳动历史。通过投入大量时间对这些痕迹进行描摹，艺术家以自己的时间，回应并重现了它们所经历的时间。在创作时，她并未直接翻制原有搓衣板，而是以 1:1 的比例，用雕塑的方式重新在陶瓷表面刻画那些因长期使用而产生的磨损肌理。她将这些搓衣板以白瓷的形式呈现，像是一座座为女性树立的纪念碑。

这件作品曾在苏州园林以及福建古厝等老建筑空间中呈现，作品单独倚靠在墙角，与在地环境形成自然呼应。对她而言，这种展示方式更像是一种“回归”，既贴近作品的来源，也强化了其中中国语境中的现实感。2018 年，柳溪前往巴厘岛参加驻地项目。当地的陶瓷材料与烧制方式为她提供了新的工作经验。在驻地期间她不仅进行创作，也与当地女性一同参与手工劳动，相比技艺的学习，她更看重与当地人的交流，以及在地生活所带来的身体经验与感受。这段经历也成为她作品“我们的神很了不起”的起点。

“我们的神很了不起”系列

“我们的神很了不起”这一系列最初在巴厘岛艺术中心以个展形式呈现。柳溪以未烧制的泥土塑造成不同形态的女性生殖器官摆放在地面上，观众可以在其间自由穿行。在一个更多被视为度假与休闲的场域中呈现如此直面女性身体的作品，这一经验也促使柳溪重新思考艺术、身体与具体环境之间的关系。在后续创作中，柳溪在这些生殖器官造型的表面引入了蕾丝纹样。蕾丝最早出现于 18 世纪欧洲宫廷，最初由女性手工编织，是一种珍贵而私密的装饰；随着工业化的发展，蕾丝被大量机械化生产，逐渐成为日常材料。在作品中，这些被压印在陶瓷表面的蕾丝图案，既指向女性长期被忽视的劳动史，也暗示着女性自我意识的逐渐觉醒。

在制作过程中，泥坯的开裂、变形与烧制失败不可避免。柳溪并未将这些结果视为“失败”，而是完整记录了作品生成的过程，并将影像转化为墙纸，与雕塑共同构成场域装置。她借此表达一种关于“重要性”的观念——无论作品是否完整、是否成功烧成，每一个个体都同样重要。这一理解，也与她将创作视为自我疗愈实践的经验紧密相关。

将女性经验融入陶瓷创作

柳溪对“轻车熟路”始终保持警惕。当创作进入一种过于顺畅的状态时，她往往会选择停下来，转向新的实验。在她的工作室中，常常有多组作品同时进行：有的仍处在观念萌发阶段，有的在反复试验中推

进，有的则已接近成熟。对她而言，创作始终是一个在思考、实践与修正中并行的过程。

在材料探索上，她也不断尝试陶土的可能性。例如一组使用高铁含量黑色陶土的作品，在烧制前呈现紫红色，经过火的转化后则显现出近似金属的质感。她将这一变化视为材料自身的“赋权”过程，也与她对火与陶瓷关系的长期关注相呼应。

女性经验始终是她创作中重要的出发点。她关注女性的疼痛、感受以及那些常被忽视的边缘经验。其中一组作品聚焦“语言暴力”这一议题。由于自身从小学到高中长期遭受校园霸凌的经历，她对被孤立、被边缘化的状态有着切身感受。2021年，她在墨西哥瓜达拉哈拉驻地期间，通过田野调查与当地从事陶瓷工作的女性交流，收集她们在生活中遭遇语言暴力的经历。有一次，当一位年长的女工在理解“语言暴力”这一概念后流下眼泪的瞬间，更加坚定了她继续完成这组作品的决心。

这一系列以中文、英文和西班牙文为线索展开。尽管语言不同，但其中对女性的规训方式与伤害却高度相似。她最初尝试将文字直接呈现在陶瓷“利器”般的造型上，随后又回到工作室，改用影青釉这一更为含蓄、易被忽略的陶瓷语言，使形式与主题之间形成更微妙的张力。对她来说，这一作品既是一种表达，也是一种自我疗愈的过程。

在疫情前的2019年末，柳溪曾前往印度，在一处穆斯林贫民窟完成驻地创作。疫情爆发后，她返回国内，在上海与景德镇的工作室之间辗转。受限于流动，她开始使用传统瓶器泥坯进行切割、扭曲和重组，形成新的容器形态，以回应疫情时期的不确定情绪。工作室中自然生长的苔藓也被她引入作品之中，作为一种关于生命力与时间的象征。通过不同窑炉烧制出的二十多种绿色釉色，从浅绿到深绿，构成了时间流动的视觉层次。在后续展览中，她将仿真苔藓与真实苔藓并置，使气味、视觉与空间体验共同参与作品的表达。柳溪的创作始终围绕她不同人生阶段的观念展开，并试图为每一种观念寻找最合适、准确的陶瓷语言。

杨心广：泥土与野草



“开幕对话：即兴游离”活动现场，艺术家杨心广正在演讲，2025年11月1日，UCCA Clay 陶美术馆报告厅。

“我对树枝和土特别感兴趣，森林里面的一切我都特别喜欢。”杨心广的创作主题围绕着容纳草木土石的自然界。从2008年开始，他从树枝、土壤、山、野草等自然元素发散至哲学概念、传统文化，引入金属、陶瓷、玻璃等多种材料，探索自然与无机、人造物以及人类世界之间的交织关系。

本次展览中展出的作品是杨心广在宜兴驻地期间创作的一系列“花瓶”。其中草蛇灰线可在他此前创作中窥见一斑。他在2008年的两件作品《钩子》《棍子》中即采用了树枝材料，以极简主义的表现形式奠定了他创作题材的基础。2009年的两件组品——《一棵树的大部分》与《树叶》同样使用了树木的原始部分表达艺术概念。《空心树枝》（2010）、《山林》（2011）、《山石》（2014）、《橡胶胎与树枝》（2016）等作品在原本自然物的基础上，使用玻璃钢、铁、钢筋、油漆、橡胶等工业材料，或创造新的物理框架，或用新形式重新诠释自然材料，试图解构自然的形态或哲学内涵，挑战自然与工业之间的传统关系，创造了两者之间一种共在的互相诠释或互相竞争的张力。

杨心广的创作过程与“土地”之间的关系不断深化——不仅仅是自然意义上的泥土，更是带有文化记忆、时代形态与生命隐喻的土地。在他眼中，土壤并不是一个静止的物质，而是一种正在运动、正在腐烂、正在孕育的生命载体。《泥土》（2018）、《坏土》（2018）等后期作品体现了一种强烈而冷峻的对话：温热、松散、带有生命气息的泥土，被安置在具有冰冷反光质感的不锈钢之上，当观众行走、移动时，

被磨刻出的金属纹理与泥土之间产生视觉上的漂浮与震动，强化了生命体在一个冷硬世界中所呈现出的微妙张力。

从《植物纪念碑》（2020）出发，他以日常生活中即将被清理的园艺垃圾、街道落叶与野生杂草为对象，将它们从“垃圾”重新赋予为“应当被纪念的生命遗骸”。他用钢筋焊接出纪念碑式的结构，再将这些即将腐烂的植物用银色喷漆封存其间，使它们具有金属般永恒的视觉效果。这些植物的死亡并非终结，而是孕育新生命的开始。

“勇士”系列（2023）将北京郊区那些生命力顽强、不断迁移的杂草比作“游击队战士”——它们被不断拔除、移植、清理，却又在新的土地扎根并继续扩散。在这一系列作品中，钢筋支架与野草、树枝相互纠缠，它们被赋予了战争与生存斗争的形象隐喻。这里，植物不再只是“被观看者”，而成为一种带有意志、带有行动性的生命主体。

随后，杨心广又将这一视角延伸到山体、洪水、倒伏树木等更为宏观的大地叙事之中。“悬浮的树枝”（2025）系列中，那些被山洪冲下的树木被他切割成柴火的形态，却又被悬置在巨大的钢筋浪形结构之中，“既像柴，又不是柴”，既处于被消耗的命运之内，又暂时停留在被消解的边缘。这种“处于两者之间”的状态，也呼应了他在演讲中引用庄子时所提到的“处于材与不材之间”的哲学意味：生命始终在被选择、被使用、被抛弃与被挽留之间摆荡。

杨心广近年的作品《青瓷》系列（2025）、《雪桃花》（2025）出现了更多陶瓷材料，他不把陶瓷仅仅视为一种工艺材料，而视为“从大地中被提炼出的容器”。许多陶瓷作品像是种子、枝条或抽象生命形态的“寄居之所”。在这次宜兴驻地的作品中，这种力量被进一步强化，陶瓷的形态开始更明显地呈现出“地下生长”的力量感，仿佛那些仍在地表之下、尚未完全显露的生命能量，被他以一种粗粝、直接、带有蛮荒气息的方式推到了观众面前。

这一系列创作并不是对自然的简单描摹，而是一种将“植物—土壤—山体—生命循环—文化隐喻”逻辑链条不断深化的过程。从早期的“观看自然”“取材自然”，到后期与工业材料、身体意象、文化语言产生交织，杨心广在实践中逐渐建立起一个关乎大地、躯体、文明与哲思的巨大隐喻系统。在“即兴游离”的主题下，他的作品似乎并没有固定的终点，而始终保持着一种生长中的、变化中的、仍在呼吸的状态。

圆桌对谈



“开幕对话：即兴游离”活动现场，圆桌对谈部分，2025年11月1日，UCCA Clay 陶美术馆报告厅。

张尧：我想先向在场及线上观众简要介绍一下此次展览的整体理念。本次展览主题为“即兴游离：陶瓷新倾向”。我们聚焦于一个核心意象——“地图”。在这张象征性的“地图”之上，艺术家们并未被既定路径所束缚，而是在原有坐标与规则之外不断游离、偏离、生成新的可能性。希望大家可以先想象一幅纸质地图。从一个点抵达另一个点，往往会有条既定路线，但现实的行进却未必总是线性的。在某些岔路口，你可能意外被某种事物吸引，从而踏上一条原本未曾设想的道路，最终抵达了一个意料之外的地点，甚至开启一段全然不同的旅程。

我认为这与当代陶瓷艺术家的创作状态非常相似。陶瓷是一门拥有悠久传统与技术积累的艺术门类，延续了至少两万年的人类技艺史。漫长的发展中，前辈艺术家已经积淀了极为丰富的经验与标准体系。那么，在这样宏大的传统面前，当代陶艺家如何继续寻找属于自己的探索空间与可能性？这是本次展览试图提出并讨论的核心问题。九位参展艺术家也分别以自己的创作路径，给出了不同方向的回应。

因此，我想以此为背景向各位艺术家提出第一个问题：在您看来，传统陶瓷技艺意味着什么？尤其想请两位来自日本的艺术家谈谈，日本陶瓷传统体系极为成熟，在您学习与实践的过程中，如何在庞大的传统技术体系中寻找突破口，并进一步发展出属于自己的艺术语言？

安永正臣：就我个人而言，我并未以“打破”或“颠覆”传统为目标。在长期学习陶艺的过程中，我始

终在思考：陶瓷与陶土究竟赋予了我们怎样的意义？我逐渐意识到，相较于造型本身，我对“釉”的兴趣更加浓厚。让我着迷的，是釉料在烧制过程中的变化，是它如何在火的作用下回应人的意志、行为与决定。

刚才柳老师提到，完成一个成熟系列后，常常会主动转换方向、开启新的阶段。但对我而言，我的性格可能更偏固执一些。当我对某个方向产生强烈兴趣，就会持续深入，直到被现实“撞醒”为止。因此，我始终处于一种持续探索之中，而这种不断推进本身就是我与传统相处的方式。

松永圭太：对我来说“传统”并不是某种静态存在，而是在日复一日确认与实践陶艺技术的过程中，被不断重新体验与激活的事物。当我开始从事陶艺时，我意识到自己面对的不仅是一段悠久历史，更是一种需要重新亲身经历的经验体系。

无论是体力劳动、生产过程，还是学习训练，这些都逐渐成为创作的种子。在重新进入传统的过程中所产生的疑问与反思，构成了我创作的起点。从这个意义上说，传统不是终点，而是创作真正开始的地方——在它走向极致之后，我如何在其中发现新的空间与可能性，这是我始终在思考的问题。

柳溪：在我看来，所谓“传统”并不是一个单一概念，而是具有明显地域差异与文化语境的系统。例如景德镇、德化、宜兴等地，都拥有完全不同且高度成熟的传统技术体系。昨天在宜兴看到许多极具代表性的传统作品时，我再次感到震撼。让我感兴趣的不只是“技艺”本身，而是这些作品背后的人——他们如何思考，他们为何选择这样的形式，以及这些选择背后更深层次的关于人性与存在的思考。

在我的工作室中，传统技艺始终是一项永远学不完的课题。我希望自己始终处于“不断掌握、不断更新、不断体认”的状态。我的理想状态就像一个“大厨房”：在不同的作品中，我会根据叙事与概念需求选择不同“调料”——有时是盐与酱油，有时是辣椒或芝麻油。也就是说，我会努力将多样的技术真正内化为自身能力，再将其服从于作品的叙事逻辑与思想结构。对我而言，技术是艺术家必须亲自解决的“基本工作”，而最终更重要的，是作品背后“我为何这样思考”的回答。

杨心广：我的作品其实很少大量运用传统陶瓷技法，更多只是一些较为基础的初步加工，并不依赖复杂的技术体系。自从这次真正与陶瓷产生深入接触之后，确实开始面对一些需要较高技术含量的问题，但坦率地说，我并不希望被深度卷入那种极端技术化的探索。我更关注的是作品的形态与色彩表达，而在目前阶段，只要能够满足我对形状与颜色的要求，这对我来说就已经足够。同时，我选择陶瓷并不是因为“必须做陶瓷”，而是因为我当前的创作需求恰好需要这种材料。因此陶瓷对我而言并不是一种负担，而是一种被自然选中的媒介。

张尧：我想再向杨心广老师追问一个问题。与其他三位主要以陶瓷为核心媒介的艺术家不同，您经常将陶瓷与草木、金属等其他材料共同使用。因此，我很想了解，在此次驻地创作过程中，您是如何找到本土陶艺材料与个人创作之间的连接点的？

杨心广：首先让我产生强烈感受的是紫泥的颜色，它非常深沉，给我一种类似肥沃土地的质感。此前我接触到的红陶或龙泉朱泥，并没有这种接近“菜园土壤”的感觉。而在这里看到这种深紫色泥土时，我产生了一种“富含养分”的联想，甚至会有一种小小的兴奋。不过在后续施釉之后，这种最初的触动又被转化为另一种创作需求，但最初那一刻的感受确实对我有很大刺激。

真正让我受益最大的，是紫砂泥在塑形上的可控性与自由度，我能够很好地驾驭它，并顺利实现许多以往难以完成的造型。相比以往的陶瓷经验，如今创作显得更加得心应手，也因此完成了大量作品。在这些造型完成之后，我开始在周边寻找树枝。过去我往往会对树枝进行较为精细的加工，但这一次完全不同。我经常在蜀山附近跑步，在这个过程中顺带收集枯枝。因为担心被误解为“乱砍乱伐”，所以常常迅速折断、简单处理后，就直接装进装泥的大袋子里带回工作室。后来我发现这些仅经过粗略处理的树枝，反而呈现出一种强烈而原始的力量感，因此我不再进一步修饰，而保留了这种粗粝而富有张力的状态。这是我此次驻地创作中非常重要的一段经验。

张尧：非常感谢杨老师的分享。接下来我想请教安永老师。您刚才提到，您的导师是走泥社的重要成员星野晓先生。您认为，从星野晓老师以及走泥社那里，您获得的最重要的影响是什么？

安永正臣：严格来说，星野晓老师并没有直接教我具体的陶艺技法；真正让我走上陶艺道路的契机，是我第一次看到他的作品所获得的巨大震撼。陶艺的技术训练更多还是来自学校教育本身。我印象最深的是，他在学校中并不像一位传统意义上的老师，反而更像是一位真正的艺术家——相当自由、甚至略带任性。他的存在方式与行为姿态，让我深切感受到艺术家的独特魅力。正是在学生时代，我开始意识到，原来艺术家可以以这样一种方式存在和创作。我也因此非常希望，自己有一天能够像他一样，真正成为那样一位具有强烈个人气质的艺术家。

张尧：那我想进一步请教，您的艺术创作是否受到走泥社的艺术风格影响？或者是否受到其他日本当代陶艺家，乃至美国一些当代陶艺大师的影响？

安永正臣：这是一个比较难回答的问题。坦率地说，我更多是相信“正在发生的事”。在创作过程中，我通常只与材料相处，关注与陶土和釉之间的关系，关注窑炉中在烧制过程中所发生的种种变化。而在这种互动之中，并不存在语言层面的引导，我依靠的完全是材料与我之间的直接对话。

当然，在生活层面，我始终在观察周遭的世界。我去过许多国家，感受不同的空气、风土与环境，并且带着意识去体验这些感受。我的创作，与其说来源于某种“被影响”，不如说是一种“表达的需要”。就像我之前提到的，我曾将祖母的骨灰融入白瓷创作之中。对我而言，语言并不是最重要的媒介，我更依赖真实的感受与经验，并通过创作去呈现它们。

张尧：好的，非常感谢您的分享。接下来我想请教松永老师。您在岐阜县长大，如今仍主要在这一地区生活与工作，而岐阜县本身就拥有极为悠久而丰富的陶艺传统。同时，您的家人都从事陶艺相关工作。

那么，这样的成长环境与地方文化是否对您的创作产生了重要影响？

松永圭太：在前面的介绍中我已经提到，岐阜县汇聚了风格极为多样的陶器，拥有许多优秀的陶艺家，同时也有大量进行工业化生产的陶瓷企业。因此，对我影响最大的一点，是这种“批量生产”的陶瓷传统——我希望能够将这种生产逻辑，与个人创作进行融合。此外，我的父母与妻子都从事陶艺工作，这让我更自然地去思考人与人之间的情感关系。因此，我的作品中会出现“蛋”“婴儿”等充满生命意味的形象，希望在作品中呈现某种温度、人与人之间的连接。这些无疑都来自生活环境对我的影响。

张尧：接下来想请柳溪老师谈一谈。这个问题其实也来自于昨天我们与松永老师的一次交流。昨天他提到，他观察到我们美术馆的工作人员大多数是年轻女性，这与他熟悉的日本美术馆情况非常不同。但与此同时，他也注意到，目前在当代陶瓷创作领域，女性艺术家的数量似乎仍然相对有限。我想请您从女性艺术家的角度谈谈：女性身份在您的陶瓷创作中，是否给予您某种特殊的启发或力量？

柳溪：作为女性艺术家，同时又从事陶瓷这一充满体力与技术要求的媒介，确实存在许多局限。最初在创作大型作品时，体力就是一个非常现实的限制。但我始终认为，每一次“问题”的出现其实都是一个重要的起点——在不断面对问题、解决问题的过程中，创作也在持续前进。因此，女性身份本身蕴含着许多值得持续探索的内容。我的创作也在这些议题之上不断向前推进，既有灵感与启发，也伴随着挣扎。但正是这种挣扎，似乎孕育着一种极强的生命力。

至于女性陶艺家的数量，我个人并不单纯强调“数量”的提升，更看重“质量”。我更希望未来在更多重要展览与美术馆中，能看到真正优秀的女性艺术家的作品，而不仅仅是数字层面的平衡。如今，美术馆体系中确实有越来越多女性工作者，包括越来越多出色的女性策展人。与此同时，我相信，随着实践与时间的推进，会逐渐出现更多优秀的女性艺术家。这个过程需要时间，不会立刻发生，也并非一蹴而就。但只要持续投入、持续坚持，这股力量一定会不断增强。

松永圭太：其实在日本，我同样强烈感受到女性所面对的困难。特别是传统意义上的日本女性，或者普通职场女性，她们承受着非常沉重的社会结构压力。然而，如果一位女性成为艺术家，她似乎有机会在某种程度上挣脱社会规则带来的限制，获得更多实现自我的可能性。这是我在日本女性艺术家身上经常感受到的一点。

至于我自己，作为男性，如果选择普通上班之路，可能是一条相对“安全”的道路。但我主动选择了陶艺——一条对男性来说同样充满挑战的道路。我的艺术生涯也经历了许多困难与痛苦，但正如柳老师刚才所说，许多经历过的创伤与困境，最终都会转化为创作的动力与灵感。通过艺术表达，这些经验甚至能够激励他人。从这个意义上来说，从事艺术可以让我们过去那些“负面的东西”，逐渐转化为一种积极的力量。

柳溪：是的，我还想补充一点。我现在的孩子大概两三岁，因此我中间有大约两到三年的时间基本停止了创作。真正经历过“完全没有时间创作”的阶段之后，我才更加深刻地理解，当重新拥有创作时间时，那种极其强烈的珍惜感。正是因为曾经极致地“失去”，才会在重新“拥有”时极致地珍惜，并尽可能

高效而充分地去使用它。

张尧：非常感谢柳老师的分享。接下来各位艺术家老师如果有彼此想交流的问题，也可以在这里展开讨论。

杨心广：我有一个问题想问圭太（笑）。我想问你：你为什么会选择裂缝、气泡以及污点作为重要的创作动机？你觉得自己是一个叛逆的人吗？或者说，你是否有意去回应日本文化传统中“质朴”“破败之美”的那种美学观念？

松永圭太：为什么我会将裂缝、破损、黑点等元素作为创作主题或素材，这与我个人经历的许多生活困难，以及来自社会的压力密切相关。我本身是一个非常害羞的人，因此很难直接对社会发声或公开表达自我。但我发现，如果通过艺术这种方式来表达，会更加自然和有效。

至于您提到的“质朴”与“破败”的美学传统，在日本文化中，或许更接近“侘”“寂^ひ”（侘寂）的观念。坦率地说，我并没有刻意去“表现侘寂”，但作为一个日本人，在我的创作中，某种意义上自然呈现出类似的气质与效果。

杨心广：谢谢。我再追问一个问题。当天作品完成的时候，你是否会从中感受到一种“陌生感”？你是否会沉迷甚至享受这种陌生感？就是那种与你原本设想不完全一致，而带来一种“不同”的感觉。

张尧：请杨老师再稍微解释一下，您所说的“陌生感”具体指什么？对您而言，它意味着什么？

杨心广：因为裂缝和污点，原本在很长一段时间里，是人们主动去避免的东西。而你选择将它们作为创作元素，它们所呈现出的效果，与以往“应该规避”的标准完全不同，那么作品一定会呈现出一种“异样”。我想问的是，这种“不同”是否会让你带来一种陌生感？是否会让你重新审视自己过去对作品的理解？对我来说，如果一件作品完成后，让我觉得非常熟悉，没有带来任何惊讶，甚至让我觉得“没什么特别”，那这件作品对我来说就是不成功的。我非常看重那种让我必须重新去和它相处、重新认识它的陌生感。如果一件作品完成时，让我产生这种“这就是我要追求的东西”的感觉，那么我就会认定，那是一件好的作品。

松永圭太：我先说一下我创作的动力来源。就像刚才提到的，当他人对我进行评价，或者当我承受社会压力，尤其是在被动接受一些负面评价时，内心会产生一种非常强烈的能量。而艺术之于我，就是将负面事物转化为积极力量的一种方式。因此，我会把裂缝等这些原本可能被视为“瑕疵”的事物，转化为一种值得珍视、甚至具有美感的存在。这也是我创作中非常重要的一点。

杨心广：好，谢谢，我大概理解你的意思。这个问题确实很难完全说清楚，但我大致能理解你的感受。

张尧：那么，也想请安永老师谈一谈，您在创作过程中是否也会产生类似那种“陌生感”的体验？

安永正臣：其实昨晚我刚好也和松永老师聊到这一点。就我个人而言，我经常会遇到一些新的事情和新的变化，而在不断向前推进的过程中，我往往会自然地忘记过去的一些阶段与状态。

大概在五六年前，松永老师曾经到我的工作现场看过我的创作。当时我正处在一个创作瓶颈期，正在努力思考如何去挑战新的方向与新的可能性。而松永老师回忆说，当时他看到我在创作现场，其实笑得非常灿烂。

所以，从某种意义上来说，我并不是刻意希望通过创作去“影响别人”。相反，我觉得自己经常会呈现出一种带着“幼稚气”的状态，而这种“幼稚”的感觉，恰恰是我所珍视并希望在创作中持续保持与体现的。它不仅存在于作品中，也是我通过创作不断去感受与确认的一部分。

松永圭太：我想补充一点。当时看到安永先生创作，我既看到他极其快乐的时刻，也看到他非常沮丧、懊恼的瞬间。大家可能知道，他曾把窑炉比作“时间机器”，但事实上，窑炉永远不可能被百分之百控制。正是在这种“失控”之中产生的喜悦与挫败交织的情绪波动，构成了他非常重要的创作能量来源。所以，对于刚才杨老师提出的那个关于“陌生感”的问题，我不知道是否具有某种“日本人之间的共感性”，但我个人是非常理解安永老师刚才所表达的那种感受：当新的事物不断进入时，会在心中激起一种能量，而这种能量又会在创作中被释放出来。

我再补充一点。我和安永的背景其实非常接近，我们都是从学习陶艺、进入工艺领域，然后再逐步成为陶艺家和艺术家。因此在成长路径上存在许多相似性。但与之不同的是，就像刚才杨老师所分享的，我感觉您更多是把陶艺作为一种“艺术手段”来使用。

正因为我们的背景、经验与身份不同，所以每个人在语言表达、行动方式以及思想取向之间的侧重点也会不同。有的人可能更强调语言，有的人更注重行动，有的人则更看重思考方式，而这些差异都会影响我们如何面对创作。但最终，我们都以“艺术家”的身份抵达作品。无论是先有概念再去寻找技法，还是先由技法出发再回到表达与思想，最终都是殊途同归。

张尧：刚才安永老师提到了“创作瓶颈期”，所以我想把这个问题转向柳溪老师。因为从您的创作线索来看，您的主题似乎始终在不断延展，创作节奏也非常稳定。但您是否也会遇到创作瓶颈？当这种状态出现时，您是如何看待和面对的？

柳溪：我觉得创作瓶颈其实一直都存在。关键是要学会接受瓶颈，接受问题始终存在的这种状态。某种意义上，如果一切开始“顺利得过头”，反而会让我产生危机感。

所以，接二连三的问题，本身就是瓶颈期的一种表现，但它们往往是隐藏的。创作过程，其实就是不断通过实践去寻找路径。就像刚才提到的“熟悉感”和“陌生感”，对我来说，很多问题最初呈现出来时都是陌生的，而在实验与探索的过程中，我逐渐靠近一种熟悉的方式。当这种“熟悉”一旦被确认，我

反而会选择抽离——所以在“熟悉”与“陌生”的关系上，我的路径似乎是一个相反的方向。

张尧：那您是如何在这个过程中找到“下一个问题”的？

柳溪：我认为，很多问题其实早已在生活中被“储备”好了。首先是生活本身，如果没有足够厚重的生活经验，后续支撑创作的力量就会不足。这从某种意义上，也是一种属于女性的生命力。我始终觉得自己像一颗种子，总是在不断生长，并且带着这些关于生长与失去的疑问向前推进。正是因为经历过失去，才会更渴望获得。也正是在这些矛盾点汇聚的时候，创作欲望会变得更加强烈。

松永圭太：我想向杨老师请教一下。您的作品中出现了大量树枝元素，我很好奇，为什么您如此执着于这一元素？您希望通过树枝去表达什么？

杨心广：其实我也曾困惑，为什么我如此喜欢树枝。后来回忆起来，可能与我的童年经历有关。十岁之前我生活在山村，与爷爷一起生活，每天都在山林里游走。当时性格比较孤独，于是把身边一草一木都当作朋友，对它们产生了深厚的情感。现在在创作中使用这些材料，自然而然就带着情感与记忆。我想，这或许就是原因所在。至于我最终“想表达什么”，我其实并没有一个明确的答案。更多只是想表达我的感受，传递我对大地、树林以及自然的情感。

张尧：关于这一点，我想补充一点我个人对杨老师创作的理解。我不知道两位是否喜欢爬山，或者是否常常走进自然。当人在高度紧张与疲惫的工作之后走入山林，脱离城市空间、进入自然之中时，往往会觉得某种心灵层面的净化。

在那样的情境中，你能够完全放松，与自然之间形成一种类似“能量场”的交流，这与中国传统文化中“天人合一”的观念非常接近，是人与自然之间能量交换的状态。我认为，杨老师的许多作品，正是希望将这种“纯自然的能量”带入艺术创作之中，并尽量减少个人主观干预，让观者能够更加直接地感受到自然力量的存在。某种意义上，这与安永老师作品中“尽量降低主观性”的创作路径也具有某种共通性。

松永圭太：我的作品中其实也包含许多与树木相关的元素，比如树干等主题。因此，刚才您所说的关于山林与自然的感受，我也非常能够共鸣。

张尧：非常感谢。我们可以看看是否有现场观众想要提问。

观众一：我想向松永圭太老师提问。我很好奇，无论是购买您大型作品还是小型作品的观众，您希望他

们从您的作品中获得什么样的感受？

松永圭太：正如刚才提到的，我创作中很重要的一部分，是希望把一些负面能量转化为积极的力量。因此，我希望拥有我作品的人，如果正经历某些负面情绪，希望他们能够通过作品，将这些能量转化为更积极的思考。如果他们并未经历这些困境，我也希望他们能通过作品，更好地理解他人在面对痛苦时的情感体验。

观众二：我想请问安永老师。我注意到，这次的作品与之前里森画廊的展览中看到的作品在体量上差别非常大——过去是相对较小的作品，这次却非常巨大，给人的感受也完全不同。您如何看待作品“大”与“小”之间的关系？未来是否还会尝试更大型的创作？

另外，作为艺术家我也很好奇，在如此厚重的情况下，您是如何成功完成烧制的？因为我去年也尝试过陶瓷创作，深知技术难度非常大。不知道是否方便分享一些经验？

安永正臣：我第一次看到星野晓老师作品时，那是一件几乎与人体同等尺度的大型陶瓷雕塑，极其震撼。就像自然界中小鸡会把最先看到的存在视为“母亲”一样，我在进入陶艺领域后，也自然地认定：将来我一定要做那样尺度的大型作品。这对我来说几乎是一种理所当然的目标。只是最初能力与经验尚不足，无法立即实现，但我始终相信，总有一天我会做到。

不过，我的创作技法并非那种“只要决定做就能立即完成”的方式，而是在长期创作中逐渐摸索出表达路径，并不断思考如何真正实现大型作品的技术与表达。直到走到今天，才终于能够较为稳定地完成自己认可的大型作品。

至于您提到的厚度问题，其实我在创作时很少刻意考虑“厚不厚”。在制作大型与小型作品的过程中，我确实感受到一些关键差异，但无论是厚度控制还是造型实现，我更多是依靠感觉与经验，而不是严格的技术计算。因此，您的问题从技术意义上来说，我恐怕很难给出一个完全清晰的回答。

张尧：好的，非常感谢。非常感谢各位观众的到来，也再次感谢四位艺术家的精彩分享。今天的活动就到这里，谢谢大家。

文字整理：丁子然（UCCA 公共实践部实习生）、姜其瑾（UCCA 公共实践部实习生）、胡梓萌（UCCA 公共实践部实习生）