



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

UCCA 对话回顾 | 乌托邦的另一端：纺织工坊和乌托邦的女艺术家



“陈可：无名包豪斯” 展览系列
“Chen Ke: Bauhaus Unknown” Exhibition Series

**对话 | 乌托邦的另一端：
纺织工坊与包豪斯的
女性艺术家**
**Conversation | The Other Face of
Utopia: Weaving Workshop and
Women Artists of the Bauhaus**

嘉宾:
李丁 (台湾阳明交通大学社会与文化研究所文化研究博士)
陈可 (艺术家)

主持:
王佑佑 (UCCA 公共实践策划人)

Speakers:
Li Ding (PhD in Cultural Studies from the Institute of Social Research and Cultural Studies, National Yang Ming Chiao Tung University)
Chen Ke (Artist)

Moderator:
Wang Youyou (Curator of Public Practice, UCCA)

2025.6.21 周六 / Sat 13:30-15:00
UCCA 报告厅 / UCCA Auditorium

工作坊 | 一起来织布!
**Workshop | Weaving Threads,
Weaving Together**

导师:
周庆禧 (建筑师)

Instructor:
Jenny Chou (Architect)

2025.6.21 周六 / Sat 16:00-18:00
UCCA 报告厅 / UCCA Auditorium

尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

CFG-Barco
中影巴可

UCCA 尤伦斯当代艺术中心于 2025 年 5 月 17 日至 9 月 7 日呈现艺术家陈可个展“无名包豪斯”。本次展览以包豪斯设计学院中的女性先驱为灵感，通过艺术家独特的艺术语言，重新诠释历史与当下、集体记忆与个体感知的交织。

展览期间，UCCA 邀请文化研究博士李丁开展一场专题讲座，以纺织工坊为背景阵地，拼贴一幅包豪斯女性的群像。与此同时，在她们身体力行的感知实验与艺术创作中，早期包豪斯的目标也不断明晰：将艺术家再造为“新人”。活动下半场，UCCA 邀请到艺术家陈可与李丁展开对谈，探讨包豪斯女性艺术家的历史贡献如何为当代艺术创作提供启示。



讲座回顾



“乌托邦的另一端”活动现场，嘉宾李丁正在发言，2025年6月21日，UCCA北京报告厅。

李丁的讲座以“乌托邦的另一端”为隐喻，以纺织工坊为聚焦点，勾勒出一幅包豪斯女性的群像，深入剖析了包豪斯设计学院辉煌宣言下鲜为人知的性别困境，呈现了女性艺术家在限制中的创作实践，并探讨其与包豪斯教育理念演变的关系。

#魏玛共和国前后女性接受艺术教育的情况

讲座开篇即揭示了包豪斯理想国度的裂痕。1919年，格罗皮乌斯在《魏玛的国立包豪斯教学大纲》中宣称：“任何值得尊敬者……不限年龄与性别。”开学演讲中更强调消除性别差异。这种开放在魏玛共和国赋予女性选举权和教育权的背景下，吸引了众多“新女性”前来求学。



然而，“天才”的性别标签根深蒂固。讲座引用了乌里克·穆勒（Ulrike Müller）的研究，指出早期大师们普遍“坚信天才是富有男子气概的”。这直接导致了对女性专业选择的粗暴限制：陶艺工坊主管格哈特·马克斯（Gerhard Marks）主张“尽量少接受女性”，图形印刷主管卡尔·佐比策（Carl Zaubizer）认为应“让女性远离印刷工厂”。“纺织工坊”成为默认归宿——校方声称女性无法胜任重型工坊工作，尤其反对培养女建筑师。

1920年初，为解决所谓“女性问题”，包豪斯成立“女生班”。同年9月，格罗皮乌斯致信大师会，明确表示：“对女学生的接纳应该受到限制……学校只接收具备非凡才能的女性。”早期女性学徒被并入纺织工坊，校方给出的理由是女性无法胜任重型工坊工作。这些制度性排斥引出了核心问题：面对阻力，这些女性如何应对？如何实现理想？

#魏玛时期的初步课程与女性艺术家们

讲座第二部分聚焦三位未囿于纺织工坊的魏玛时期女性艺术家，展现了包豪斯初步课程（Preliminary Course）对她们艺术生命的深刻塑造。

讲座首先向观众介绍了包豪斯历史上唯一一位女性教授：格特鲁德·格鲁瑙（Gertrud Grunow）。彼时德国笼罩在一战创伤中，包豪斯弥漫着宗教与心理治愈氛围。约翰内斯·伊顿（Johannes Itten）作为初步课程核心教师，其神秘主义、素食主义及调动所有感官的教学方式极具感召力。他邀请格特鲁德·格鲁瑙开设“和谐理论”课程，成为包豪斯唯一的女性教授。



格鲁瑙的学生在注意力集中的训练课上，拍摄于1920年之前，柏林包豪斯档案馆，图片来源：Bauhaus: A conceptual model。

格鲁瑙的课程基于“共感理论”，融合韵律体操，强调“对人的教育要通过眼睛和耳朵”。她通过声音、色彩和运动训练，追求个体协调与精神法则的重建，为学员“提供成为生活艺术家的能力”。她的理论深刻影响了伊顿，二者共同奠定了魏玛包豪斯艺术教育注重身心整体性的独特氛围。

在此背景下，三位杰出女性崭露头角。

弗雷德尔·蒂克 (Friedl Dicker) 的艺术实践深受包豪斯初步课程的影响，特别是伊顿的色彩与图形研究、保罗·克利由内而外探究事物的方法以及格鲁瑙身心和谐的“和谐理论”。这种影响体现在蒂克的成名作《包豪斯之夜》海报和参与设计的《乌托邦》杂志中，展现了她的色彩感受和想象力，也延伸至她的室内设计工作。蒂克最具深度的实践发生在特雷津集中营的极端环境中。在那里，她运用包豪斯的教学方法，包括色彩、素描课程和讨论老大师的作品，为被囚禁的孩子



们进行教学。通过绘画活动，她帮助孩子们暂时应对创伤与恐惧，通过艺术追求自身整体性和人文教育的目标，继承包豪斯教育理念。



弗里德尔·蒂克 (Friedl Dicker) 设计的“包豪斯之夜”宣传海报。图片来源: Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design。

阿尔玛·谢尔德霍夫-布施尔 (Alma Siedhoff-Buscher) 最初进入纺织工坊，但很快自愿申请离开，随后转入了木雕工坊。她学习了伊顿的初步课程、克利的色彩与形式、康定斯基的理论以及格鲁瑙的课程。她于 1923 年绘制的自画像反映了在初步课程和和谐理论课中对手部动态和线条节奏的研究。格鲁瑙关于视觉需经历“同化吸收、产生共感和加工过程”的理论，深刻影响了她的设



计哲学。谢尔德霍夫-布施尔的贡献集中在儿童领域：她设计了“号角屋”的儿童房、由 22 块彩色木块组成的“小型造船游戏”，并为强调“灵活柔韧”特性的投掷娃娃申请了专利。这些设计融合了克利的色彩形式教学与格鲁瑙的感知理论，并以“游戏”的形式进行跨领域艺术尝试，赋予儿童玩具艺术价值并蕴含社会乌托邦的关怀。



阿尔玛·谢尔德霍夫-布施尔（Altmann Siedhoff-Buschler），于 1923 年为包豪斯展览修建的样板展示房“号角屋”所设计的“儿童房”。图片来源：Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design。

玛丽安娜·布兰特（Marianne Brandt）选择了进入金属工坊学习。她入学时正值伊顿离开，拉兹



洛·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy）接掌初步课程并引入构成主义与物影照相等新技术。作为莫霍利-纳吉的学生，布兰特掌握了摄影蒙太奇（photomontage）技术。她的成就体现在两个方面：其设计的简洁实用的金属制品（如茶壶、烟灰缸）成为包豪斯风格的代表作；同时，她的摄影作品多为精心编排的拼贴画，探讨了媒介文化、政治、性别关系以及新女性形象再现等议题，展现出与其工业设计不同的思辨性。

#作为现代艺术的纺织

讲座第三部分聚焦于那些大多被迫进入纺织工坊的女性艺术家，探讨她们如何在限制中开辟道路，并推动包豪斯教学理念从魏玛到德绍的转变，最终使纺织工坊成为包豪斯“最具生产力的工坊之一”。

这种选择并非出于自愿，正如格特鲁德·阿恩特（Gertrud Arndt）的自述所言：“无论是否想去，她们都加入了纺织工坊……可我从未想过做纺织。”安妮·阿尔伯斯（Anni Albers）也回忆道：

“我认为纺织太女性化了……毫无热情地开始了，因为这个选择引发的争议最小。”魏玛时期的纺织工坊条件艰苦，缺乏设备与系统教学。然而，根塔·斯图尔策（Gunta Stölzl）在1924年升任纺织工坊熟练女工匠（后成为青年大师）是一个转折点，标志着教学模式实质性转变的开始。她将工坊的焦点从个人艺术表现转向工业模型的研发，深刻影响了工坊的发展方向。

在此背景下，三位具有代表性的女性艺术家展现了不同的探索路径。

安妮·阿尔伯斯初入纺织工坊时对这种媒介十分陌生，但在克利和康定斯基初步课程的激发下，



其个性与感受力得以释放。在斯图尔策指导下，她于1924年创作的抽象几何壁挂展现了简化与象征性语言的早期探索。阿尔伯斯的核心理念在其文章《包豪斯纺织工坊》中明确表达：“今日的创作必须是实验性的……重新审视手工技艺与机器技术……目标是既导向个别商品又面向大规模生产。”作为其毕业作品，她为贝尔瑙工会学校礼堂设计了反光隔音壁挂，融合功能（吸声、反光）与材料创新（玻璃纸、绳绒线），体现了这一理念。阿尔伯斯的毕生实践，包括后来在美国黑山学院，始终坚持纺织与工业生产的不可分割性。

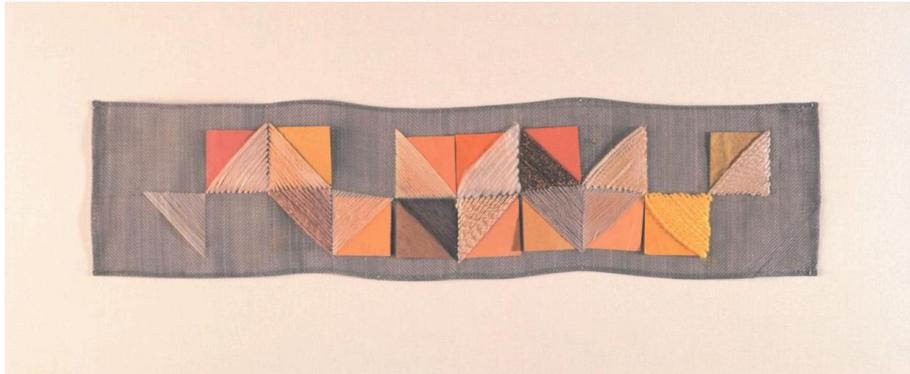


安妮·阿尔伯斯（Anni Albers），壁挂，1924年。图片由嘉宾李丁提供。

奥缇·贝尔格（Otti Berger）在德绍时期入学包豪斯，受教于莫霍利-纳吉（强调实用性、触觉训



练)和保罗·克利(强调色彩与形式的训练)。她为莫霍利课程设计的“触摸板”(将不同材质毛线、方形纸片嵌于金属网格),展现了对织物的高度敏感。在斯图尔策的纺织课程中,她专注于各类织机系统,设计常直接在织机上进行。贝尔格深受克利启发,她写道:“直觉仍然是一件好事……感受布料的声音……知道丝绸的特性是温暖的,而人造丝的特性是冰冷的”,“织物颜色的声音……更丰富”。她的作品融合了触觉、听觉、视觉经验,创造出高品质的纺织设计,影响了1930年代的纺织风格。



奥缇·贝尔格(Otti Berger)于1928年为莫霍利-纳吉的初步课程设计的“触摸板”。图片由嘉宾李丁提供。

根塔·斯图尔策(Gunta Stölzl)本人被包豪斯宣言预示的“新生活理想”与“新性别秩序”所吸引。早期创作受伊顿和克利影响,但受限于技术(多为平纹编织),其才能在1923年包豪斯大展上(如为“号角屋”编织地毯与壁挂)得到显露。德绍时期,她对纺织本质进行了深刻反思,认识到魏玛时期纺织工坊以“绘画原则”为基础,将纺织误解为“毛线做的画”。她提出了核心主张:“挂毯必须首先为它自身赢取独立存在的权力”,这意味着摆脱对绘画的模仿,发掘纺织媒介自身的语言(结构、材料、工艺)。实践中的典范是她的作品《红绿拼接毯》(1927-28)。正如学者安妮·布尔纳夫(Annie Bourneuf)的分析所指出的:斯图尔策通过加剧图案化、装饰化到一



种压倒性效果（例如条纹中的条纹、方块中的方块），挂毯“为它自身赢取独立存在的权力”。这种策略触及了艺术品与工艺品、抽象与装饰、自主与实用、图像与实物之间隐含的性别化矛盾，从而将纺织重塑为一种现代主义媒介。



根塔·斯图尔策，《红绿拼接毯》，1927-28。图片来源：Bauhaus: A conceptual model

这三位女性艺术家，在魏玛包豪斯提供的独特教育土壤中，各自开辟了迥异的艺术道路。她们不仅以卓越的才华在“非女性”领域站稳脚跟，更将包豪斯初步课程所倡导的感知训练、形式探索、身心统一与社会关怀，内化并升华于各自具有突破性的创作实践中，共同书写了包豪斯历史中关于勇气、创造与超越性别限制的精彩篇章。



#结语：乌托邦的遗产与女性叙事的重构

李丁在结语中指出，包豪斯的纺织工坊如同一个“症结点”，串联起离开或留下的女性艺术家。她们的选择既体现包豪斯内部的性别矛盾，也改变着其发展轨迹。针对包豪斯女性议题，无法单纯从性别角度分析。正如根塔·斯图尔策所意识到的，纺织因被视为‘女人的工作’而失去自主性，因此她主张挂毯“必须首先为它自身赢取独立存在的权力”，使其成为现代主义媒介。这一选择本身便是最有力的回应。

圆桌对话

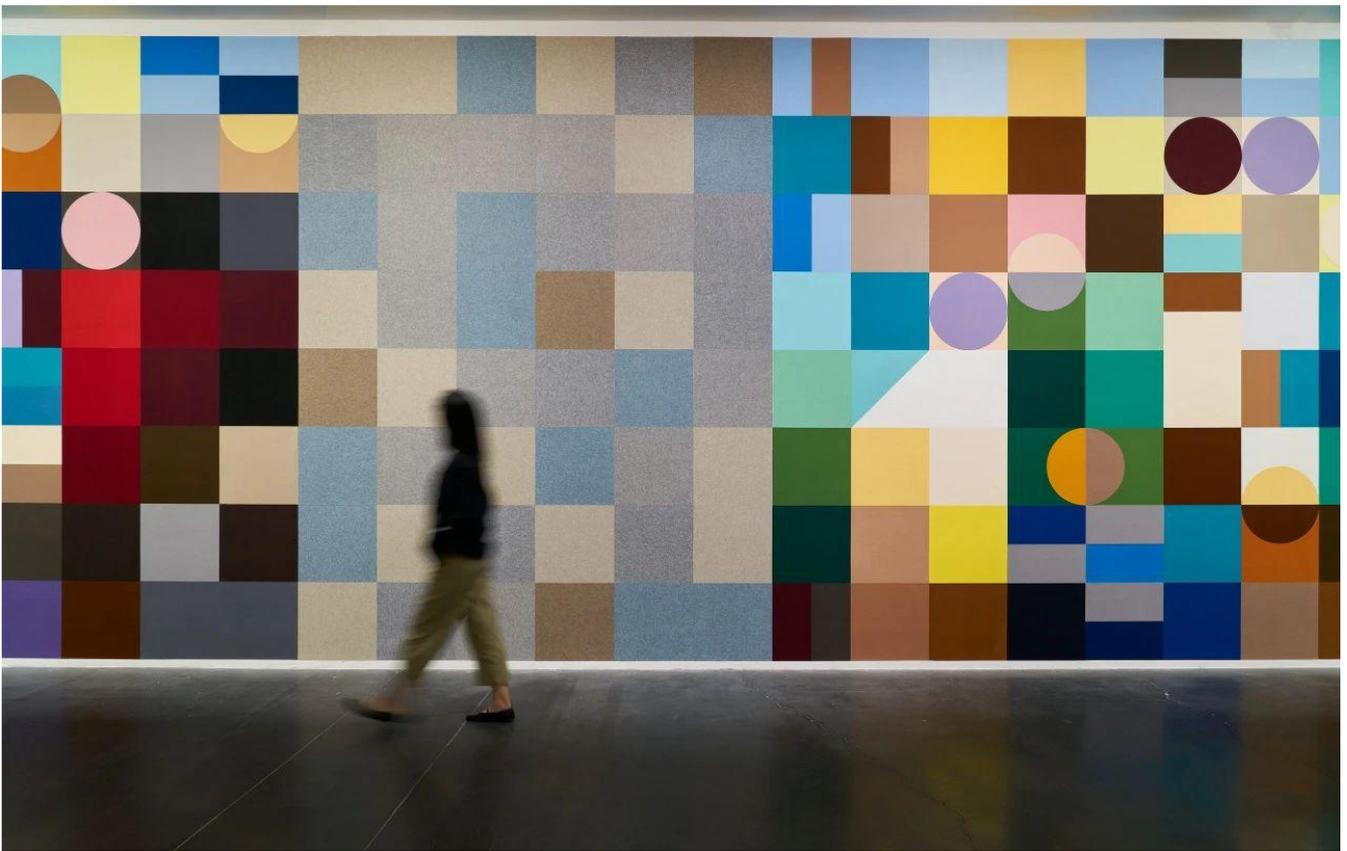


“乌托邦的另一端”活动现场，嘉宾陈可正在发言，2025年6月21日，UCCA北京报告厅。



#图像的回声：从历史到现场

王佑佑：李丁老师在讲座尾声展示了一张包豪斯女性艺术家的合影，这张合影跟我们展厅中陈可老师的一件作品有渊源颇深。想先问问陈可老师，当时是如何遇见这幅摄影，然后如何通过您作为艺术家的视角去转译它？



“陈可：无名包豪斯”展览现场，UCCA 尤伦斯当代艺术中心，2025。摄影：孙诗。

陈可：看到这张图片我感到非常亲切，因为在创作的过程中我无数次与它相遇。《Unknown》（2025）是这次展览里最大的作品，也是非常特殊的一件，它部分来源于这张图片。我在展览作品中使用



了两张图，一张是纺织工坊的女学生合影，另一张是包豪斯老师们的合影。选择这两张图，是因为它们之间有一种有趣的对话或共存感。我们可以看到编织工坊的女学生们姿态活泼、青春，围绕在教室里，而老师们则显得比较严肃。我将其排列成一排，尽管都是黑白照片，但我可以想象女学生们的衣服色彩缤纷，而老师们则可能大多是黑白灰或较深颜色。因此，在展览的壁画设计中，我采用了不同色彩组合方式，这源于我对这两张图的理解。我最初构想展览时，就想到用这面大墙做壁画，并考虑了一些更具象的成像方式，但后来考虑到展览布展周期和现场实施的可能性，我采用了一种非常抽象且工业化的模式。在工作室，我用现成的毛毡色块拼出想要的色彩组合，这源于约瑟夫·阿尔伯斯的色彩互动理论。然后，我们按需要的尺寸和形状向厂家定制这些毛毡色块。最后在布展现场，大概用了三到四天时间，由工程师傅像贴瓷砖一样，把这些毛毡一块块拼上去。这在我以前的创作经历中是没有过的，即从个体劳动转向更大规模的群体合作创作方式。我觉得这可能回应了包豪斯的某种精神。

#绘画与纺织的媒介思考

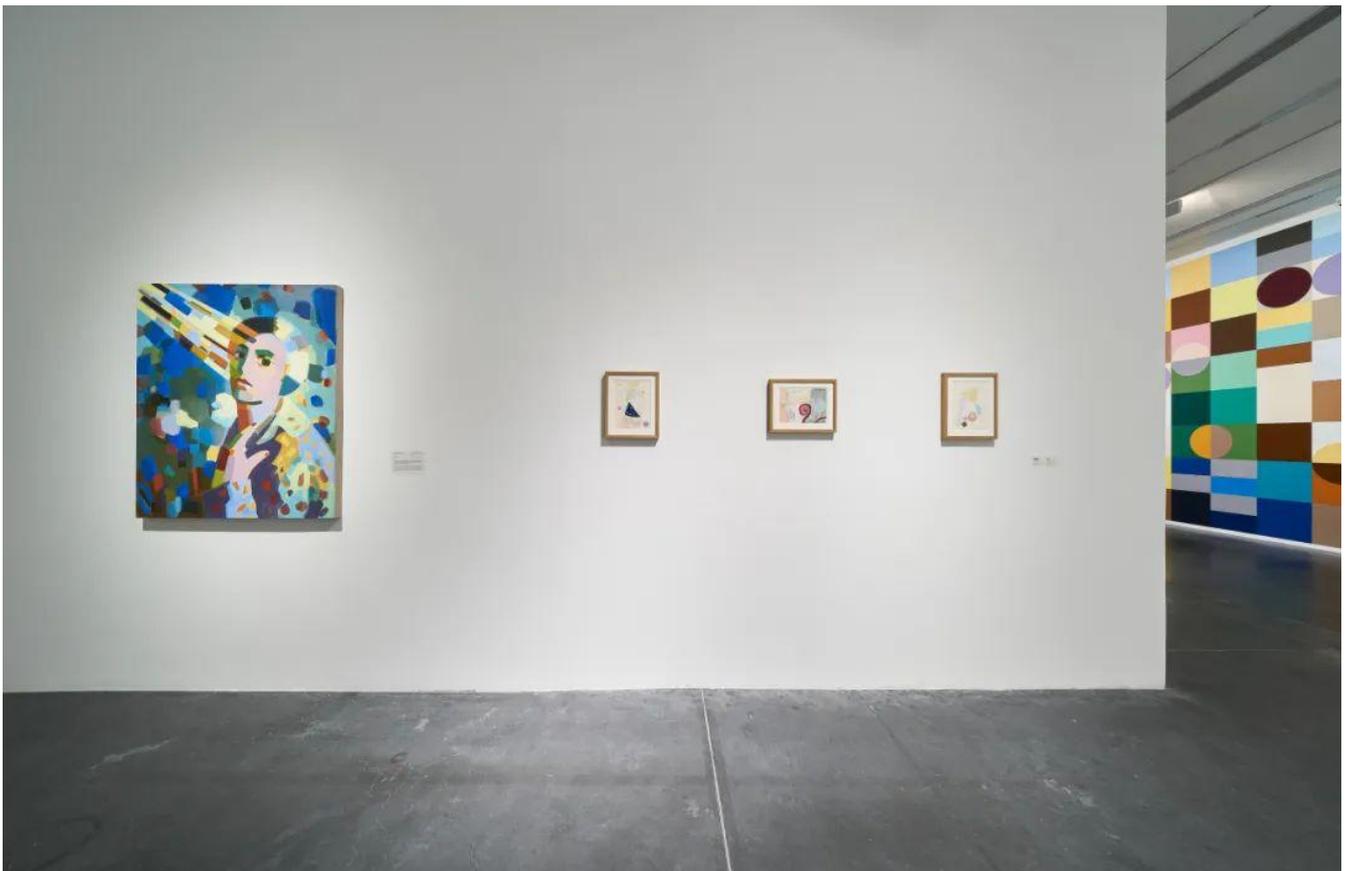
王佑佑：在您的创作过程中，有一个从平面绘画作品，包括在展厅的展览小稿，转为个体创作，再进一步与群体合作到毛毡抽象作品的转换过程。这也涉及到一个我认为与包豪斯密切相关的问题，即从基于绘画而生的色彩理论如何逐渐演变并应用到纺织工厂，以及女学生们如何灵活运用克利等艺术家的色彩理论制作钢琴罩子或窗帘布等作品的探索过程。这个问题其实包含了两个小问题。一个是想问李丁老师，我们通常意义上的工艺是如何被纳入纯艺术领域或现代艺术范畴的？我不知道这样问是否有问题，但刚刚您的标题中也稍微提到了这一点，我很好奇，这不仅是



媒介转换的问题，还可能关乎纺织如何融入并改变艺术定义本身。

李丁：以根塔·斯托尔策为代表，她逐渐意识到纺织不再是她试图推进的事情，不再局限于手工艺或传统意义上的模仿绘画构图创作。从根塔·斯托尔策的红绿拼接毯作品中可以看到，她已不再在乎构图是否完整，而是将条纹与方格相互套叠，将形式推到极致，探索其作为现代意义上媒介的属性。这其中也蕴含着一层性别视角，因为纺织常被视作女性的工作。

王佑佑：还有一个问题想抛给陈可老师，了解到您主要以绘画为创作媒介，这次使用毛毡材料，在创作角度和维度上，您有什么不一样的体验吗？

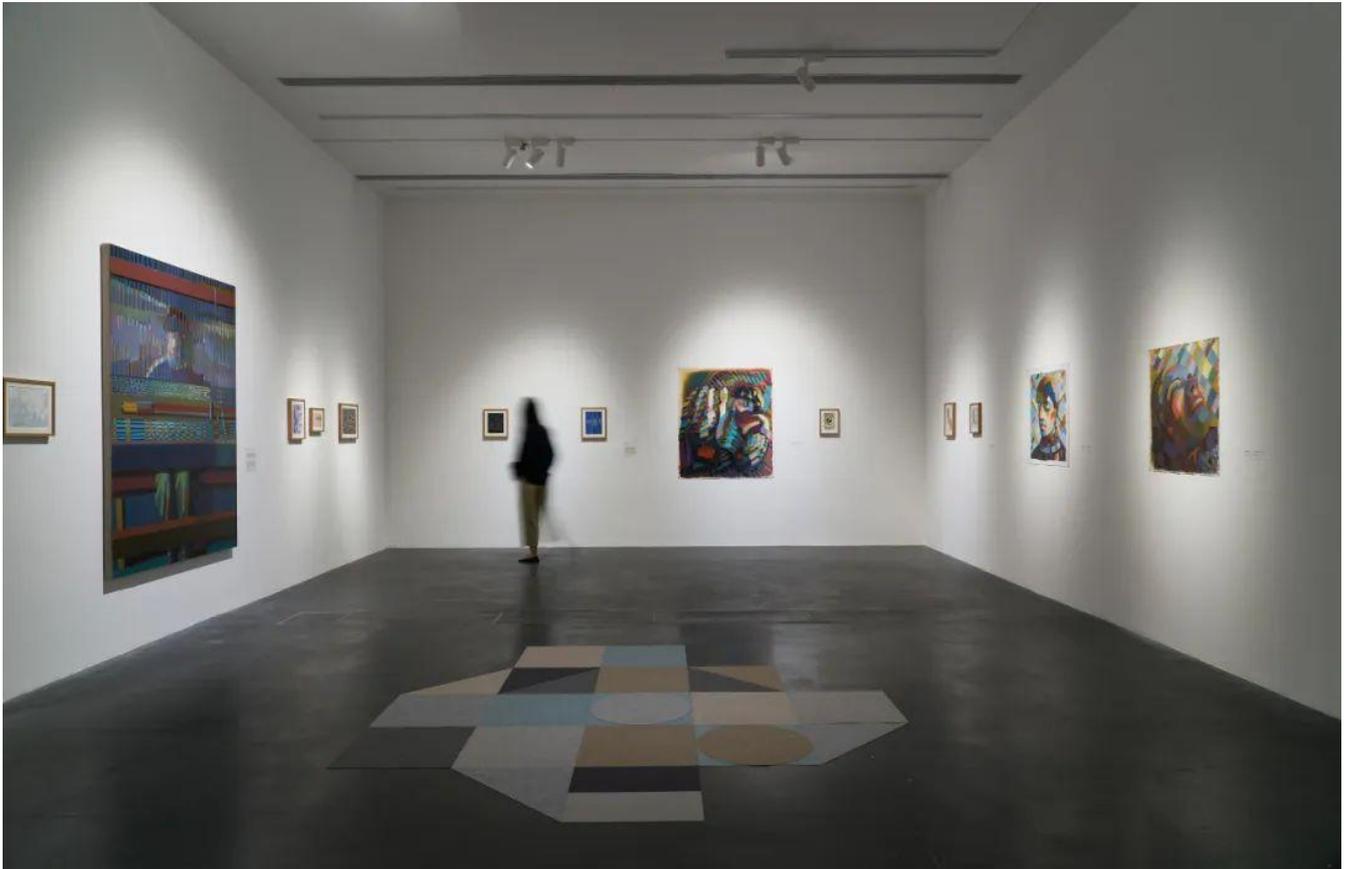


“陈可：无名包豪斯”展览现场，UCCA 尤伦斯当代艺术中心，2025。摄影：孙诗。



陈可：其实在这个展览里，我大概用了三种媒介：一是平时用得比较多的布面油画，即非常传统的绘画材料；二是用水彩、油画棒、铅笔做的纸上作品；三是铅笔做的纸上作品。但在构思墙面大壁画时，我第一个直觉就是可能不要用传统绘画材料。在阅读包豪斯文件时，我看到一个编织工坊的女学生说了一句话，大概意思是用手触摸布料就像眼睛看到色彩、耳朵听到音乐一样愉快，这句话深深打动了我。所以我想象也许可以用其他材料来改变墙面的触感，毛毡可能是首选，因为它首先是包豪斯编织工坊里比较代表性的材料。另外，做完布展后，即使没触摸，眼睛也能感觉到它的温暖和包裹感，与普通的纸或墙带来的感受不同。

我不知道这算不算通感，但我感觉墙面被毡子覆盖后，整个展厅好像进入了更温暖、更具有私密感的空间，就像子宫里的那种温暖感觉。所以材料其实有很神奇的力量。就像李丁老师说的，这些编织工坊的作品虽然立足于克利和几位导师关于抽象绘画的理论，但由于使用了不同的媒介，所以又生发出了新的视觉或身体上的感受。



“陈可：无名包豪斯”展览现场，UCCA 尤伦斯当代艺术中心，2025。摄影：孙诗。

王佑佑：其实我们展厅里地面上也铺了毛毡，大家可以用脚踩上去，虽然不能直接用手触摸，但用脚也能感受到质感的变化，它很温暖、有包裹性。除了毛毡作品外，展厅里还有一幅绘画作品，也是这场活动的海报主视觉。这件作品更直观地呈现了一群人正在劳动的图景，可能我们看不清楚背后正在工作的女性艺术家的面目，但我们知道她可能代表着一群人。

李丁：我在展厅里看到这幅作品时，觉得和之前图片上看到的很不一样。刚刚也跟陈可老师讲，看到原作时，觉得它的色彩打动了我。



王佑佑：我当时看这件作品时，好奇色彩色块的分布，想问问陈老师，这是否与阿尔伯斯的理论有关联，还是您自己钻研的色彩方面的研究探索？

陈可：整个展览筹备时长约为一年半，这幅作品在整个创作周期中比较靠前，因此更像一个承上启下的作品。它的表面比较平整、光洁，没有笔触，色块之间拼合得比较紧密。但它与之前两个系列有些不同，在描绘这件作品，特别是上半部分的织布机和编织者的面庞时，我突然找到了一种音乐感或韵律感。这是我在看到编织工坊的女性艺术家的作品时，从色彩和平面化角度感受到的最大触动。我觉得她们的作品就像去听一个非常复杂的音乐时，产生的那种说不清楚、难以言喻的震动。这种震动、韵律或节奏，可能来自于某种宇宙的申诉，也可能存在于人类最基本、最底层的東西中。否则，很难解释为什么音乐能穿越语言的障碍，抵达不同文化、不同地区人的心灵。我觉得她们的编织物其实是一种抽象艺术的语言，这种语言跨越了很多叙事，可能抵达了一些最深的东西。因此，我通过这种编织物来推动或研究我自己的绘画作品的语言方面。



陈可，《织布机后 No.1》，2024，布面油画，200 × 150 cm。图片来源于网络。

#纺织中的身体实践

王佑佑：谢谢。这件作品展现了她们的工作场景。刚刚李丁老师展示了一幅摄影，奥缇·贝尔格在一台高大的立式织布机上工作，这提醒我纺织不是一项轻巧的工作，它可能需要很多人共同操作一台巨大的机器，非常费力。这就进入我们下一个话题，即他们为何被分配到纺织部门。包豪斯女学生们因“天然的身体条件”，被专门安排到相对轻体力、轻工作量的部门。但观察历史图像时，发现她们的工作其实也很涉及机器操作、体力劳动，实际并不轻松。我很好奇两位老师如何看待这种性别化的身体叙事。



李丁：我认为，高强度劳动需明确评判标准，不同人对高强度的定义可能带有刻板印象。对于包豪斯女性纺织工坊而言，身体实践更多关乎身心和谐程度，尤其是魏玛时期的影响对她们非常重要。她们强调手、眼、耳等知觉的通感，这应是包豪斯纺织工坊女性身体实践的核心。这不是简单的用力问题，而是内化的、非表象的，还有直觉的感受力。实际上，如果纺织被视为艺术上的次要门类，这些女性会利用自身优势深耕，不会接受被降为次要门类的事实，仍会继续探索。这也受到包豪斯魏玛时期基础课程的影响。

陈可：讨论这个问题时，我想到了为何女学生们常被安排到编织工坊，可能觉得金属工坊或其他工坊要么重体力，要么对思维要求高，认为女性适合轻体力和简单的工作。但我在编织工坊的女性艺术家作品中发现了强大的精神力量，她们通过直觉和实践，抵达的深度不亚于逻辑思考或推论。包括我们刚才在李丁老师展示的照片中，创作大型作品需要爬上爬下、绕线等工作，体力劳动程度并不轻。这其实是社会的一个缩影。在比较开明的包豪斯里，仍然存在女性既定印象和性别不平等的现象，所有自由都是有限的。李丁老师提到，可以在既有条件下进行创造性工作，这种限制可能使人更专注于小范围，但更深入。

王佑佑：我们在展厅里有一件特别的作品，可能是我个人的引申。在这幅画的表面上附着了一个金属薄片，上面有一个女性的四分之三侧面像，还有一滴泪水，旁边有一个金属小构件。这好像暗示着劳动中的女性身影或女性流泪的场景。我们很想了解一下陈可老师在创作这件带拼贴的绘画作品时，是怎么考虑的。



陈可，《工厂 No.3》，2024，金属板上油画颜料和铝片，91.5 × 55.5 × 9.6 cm。图片来自网络。

陈可：这件作品其实来源于一张包豪斯女学生的肖像。我画的时候没有刻意画眼泪，但这个小铝片很薄，贴在抽象的基底上，给人带来联想。有位写作者在文章里提到这件作品，说它让人想到一滴眼泪在海洋中的感觉，但我自己没有刻意这么做。

我觉得那个铝片用单色的绘画表现，比较像显影中的底片，这些形象在混沌中慢慢显现出来。这个展览里，这件作品是唯一一件与其他作品材料不一样的综合材料作品。我们觉得它比较能呼应展览的主题，一个是无名，一个是包豪斯作为工厂的意象。那些金属构件是从废旧金属地方收集的。在设想这个展览的初期，我也想过是一个媒介非常丰富的展览，甚至可以有影像多媒体类型



的作品加入。但在实际做的过程中，不断做减法，最后我想让它成为比较纯粹的关于绘画语言的研究性展览。所以最后我们拿掉了其他综合材料作品，但这件因为与主题的相关性而保留了下来。

王佑佑：谢谢陈老师分享。那些曾经淹没在历史中的黑白影像资料在您的创作中，通过绘画慢慢浮现出来。我们接下来想聊一聊关于包豪斯女艺术家身处的场景，特别是她们所在的纺织工坊。在李丁老师看来，这个纺织工坊在包豪斯整体架构里处于什么位置？又大概在什么时间节点成为您所说的“最有生产力的工坊之一”？

李丁：起初，包豪斯没有提供太多技术性指导，大家自行摸索，甚至织布机也都是教员自己带来的，并非学校提供。很多学生如安妮和安特会觉得在这样的环境下学不到太多东西，只能自己摸索，因此初步课程显得尤为重要。大家在探索感官、知觉等问题的同时，也为后续创作打下了一定基础。当然，这是在校舍搬至德绍之前的情况。

她们的纺织工坊逐渐成为一个重要的、最具生产力的工坊，因为在德绍时期，这里注重实用性。特别是在根塔·斯托尔策特担任纺织工坊老师之后，她逐步推进纺织与工业生产的结合，为工业生产制作模型、设计花纹。特别是在1923年包豪斯大展进入公共视野之后，这里成为了最赚钱的工坊，因为当时经济层面并不景气，后续主要依赖工坊维持。可以说，它在经济或市场上得到了一定的认可，从而反哺了教育。特别是在包豪斯换过校长之后，从格罗皮乌斯换到了汉斯·迈耶，汉斯·迈耶是一个注重实用型的校长，他强调材料的属性，特别是材料的质感。比如刚才提到的安尼格尔斯为德国工会学校设计的壁挂，用于隔离反光和隔音，就铺设在汉斯·迈耶设计的



展厅里。从校长到学生，他们都在做一些与社会现实、工业对接的实用性工作。

#性别与空间政治

王佑佑：在展厅里，陈可老师有两幅灯塔作品，其中一幅作品名叫《日夜不停的织布工厂》。我们在想，这件作品是不是将工坊这个很多女性艺术家工作的空间比喻成了灯塔。很想了解一下，您在绘画和取标题的过程中，是否有什么相关的思考？是否把这两个场所或意象联系在一起了？

陈可：首先，这幅作品来源于一张与包豪斯相关的图片，我是在一本书里偶然看到的。其实那张图片并没有明确说明是编织工坊，甚至我觉得它可能是一个建筑模型。但那张图片具有一种强烈的黑白反差，好像是在黑夜里浮现出来的感觉，一下子抓住了我的视觉。因为我挑选作为绘画的图片，不是基于背后的文字，而是更多的直觉，看到图片的第一眼反应。这可能与我早年做过一些摄影作品有关。

可能对图像有因喜欢摄影而产生的直觉力，看到那张图时，我直觉它特别适合作为绘画蓝本。但在具体创作过程中，因想用织物和编织工坊改造绘画语言，会有意识地使其色彩更色块化、几何化、平面化。另外，想象中的光束像丝线或五彩斑斓的线从建筑物里发射出来，变成超现实主义场景。但画中的它已不是光束，可能是一些从里面发射出来的织线。另外，图片中的场景像在夜晚，建筑内部灯火通明，我觉得那是一个在夜里也非常繁忙工作的工厂。甚至可能这些编织工坊的学生们晚上还在加班干活，这是我的想象。所以最后给它取了个好玩的名字，叫“日夜不停的编织工坊”。这个名字也让它更像灯塔或教堂，让我想起包豪斯初期宣传物的相关谈话，其实虚



拟了一个像教堂一样的建筑作为整个学校的象征。

观众问答

观众：女艺术家被分到纺织工坊里面，我在想可能意味着她们能做一些不那么工厂化的事情。比如男性被分到木工或金属部门，他们可能会直接生产建筑零件或椅子等实体，更具有直接的功能性的物品或者说是半艺术半商品的东西，但女性被分到纺织部门后，纺织在她本身里面好像有一层意义，就是纺织是一个大面积的物件（比如安妮·阿尔伯斯的作品），应该要被看见。被看见的过程对我来说就像是去看一幅画，作为艺术（媒材）本身，这个纺织特质就很明显。就其功能性的角度，男性可能更倾向于直接使用木头进行建造，而女性则可能面临不同的选择。我不确定她们是否想要反抗或接受物品功能性上的差异。如果物品被做得特别大，那么其视觉效果可能会比功能性更为突出。所以我的小问题是，想请问陈可老师在创作时，特别是用毛毡一点一点扎出来、持续进行强劳动重复工作的时候，有考虑物品的大小吗？

陈可：先说这次展览中最特殊的大型作品，那是一幅覆盖整面墙的毛毡画。我肯定会考虑到它的体量。这也是我和 UCCA 团队去看场地时，想将那面墙变成一幅壁画的原因，因为壁画的体量和尺寸与我平时绘画的尺寸不同。这种尺寸变化会带来身体上的不同感受，看一幅画时，你可能会觉得自己在画外面凝视它，但壁画则会把你包裹进去，你更多是在一个空间里感受它对你的影响。考虑到这样的体量，我觉得我通常的工作方式很难实现这个作品，尤其是在我们只有一个星期左右的布展时间。我不可能现场现画一幅画，这对我的绘画速度来说不太可能。所以我想到的是前期的准备，是一种能在短时间内实现我预期的安装方式。综合各种想法，我决定在工作时先把方



案做好，比如等比例缩小色块。



陈可，《Unknown 草图 No.2》，2025，纸本水彩，12.8×17.8 cm。图片来自网络。

我们现场用到的毛毡是 50×50 厘米大小，而我在工作室用的是 4×4 厘米的小毛毡。在工作室，我先把色块拼出来，就像拼图一样，一块块拼好，然后不断调整色彩之间的关系，直到达到我理想的效果。我们再记录这些毛毡的颜色，因为每个毛毡都对应一个色号，然后给工厂报需要多少块这种色彩的毛毡，以及它们的形状。其实这些形状也是我经过考虑的。我使用了最简化的形状，如三角形、圆形等，这样便于师傅们在现场安装时找到它们的位置。如果形状非常自由，就会造成安装方面的难度。所以我会从尺寸和作品实现的可能性角度去想象这个作品，它与我平时个体劳动的作品不同。在功能性方面，我没有过多考虑，因为它肯定是一个不能用的东西。但我主要是从体量方面去考虑的。

李丁：我也回应一下，我认为安妮·阿尔伯斯的作品，相较于功能性和展示性，我更倾向于认为



它是一件实验性作品。其创作年份为 1924 年，处于魏玛时期，当时他们正处于探索阶段。因此，他将自己对几何图形和抽象的兴趣融入其中，可能并未事先考虑太多其作为纺织作品的功能性，而是更看重其作为实验性概念的价值。

我觉得，在那个时期，功能性并未得到特别强调。对于创作者而言，她可能尚未强调要制作一件具有功能性的作品。但从她后续的那幅毕业作品可以看出，她明显进行了功能性的设计，比如那件壁挂，既要有反光功能，又要有隔音效果。

观众：我认为您说它首先是一件实验性产出，这让我有了新的理解方式。或许我刚才的问题中还有一个小点想加进来，就是他当时创作这幅作品时，并未像毕业设计那样准备赋予它功能性。这让我想起从古至今很多艺术，尤其是男性主导的艺术，很多都缺乏功能性。很多绘画更多是记录历史或绘制肖像等（功用），缺乏实用价值。实用价值似乎被归为手工艺品范畴，与所谓“纯粹艺术”属于不同阵营。而这位女性艺术家，创作这件作品时，将其做得如此之大，却又缺乏明显的实用价值，反而让我觉得她在宣示自己的主权，可能觉得自己能够像男性一样。或者说，她的作品也能进入男性艺术家那样不被世俗价值、不被实用价值所限制的领域。但这只是我非常直接的想法，还需要阅读更多文献。感谢您用实验性来引导我。

王佑佑：非常有意思的问题。刚刚讲座开头提到一个关于天才的定义，我很感兴趣。李老师开头提到，在 20 世纪初，对天才的定义是希望他们具有阳刚气质，这主要是针对男性艺术家。我很好奇，在经历了这么多包豪斯女性艺术家在材料探索、艺术创作等各方面的贡献后，天才的定义



是否有所改变，或者大家是否还在谈论天才这个话题。我也很好奇，作为艺术家，陈可老师怎么看天才这件事。

李丁：我觉得在包豪斯内部，关于天才的定义应该有一定程度的改变。到了后期，可能他们也不会太在意这个概念了。包豪斯的理念是打通艺术与手工艺的界限，实现艺术与技术的统一。如根塔·斯图尔策，她后来被评为熟练的女工匠，逐渐不再用艺术家身份标榜自己，而是更加强调技术层面的掌握。提到天才概念，我想借用格里塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）对评判标准的质疑，即谁规定什么是天才。

陈可：对于天才的迷思，从小时候到艺术学院学习，再到现在作为职业艺术家近 20 年的生涯，我一直在反复思考。这次在 UCCA 这个特殊空间做展览，UCCA 位于 798 工厂内的包豪斯风格建筑，这些建筑前身是工厂，我也在思考艺术家与手工艺人、天才与普通劳动者的关系：他们之间是否存在具体界限？在博物馆看到早期工艺品或令人赞叹的作品时，作品上可能没有工匠名字，但我们仍会被其折服。

其实我的感受是，艺术最终更多是一个通道、载体、信息传导的媒介，而非异于常人的神经质人物。艺术家，即使是像梵高这样曾被视为疯子的人，也只是这个通道的一部分。梵高的作品带有宗教般的狂热和力量，他仿佛扮演了牧师的角色，成为凡间与上天之间的通道。包豪斯的编织工坊学生一开始也不认为自己是艺术家，但她们很好地服务了媒介，达到了人与物的合一。在这个过程中，她们的主体性质消失了，但这不重要，作品留了下来，她们的痕迹已深深烙印在其中。



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

她们作为通道所展现的，是我们日常生活中难以体会到的东西，这是我自己的一种个人体会。

*受文字篇幅所限，完整活动视频请移步 UCCA 官网活动页面回看

完整活动视频链接：<https://ucca.org.cn/program/chen-ke-bauhaus-unknown/>

文字整理：刘嘉荟（UCCA 公共实践部实习生）