

美国陶艺

现代性面孔

Contemporary Appearance of
Ceramics in America

余勇 邓和清◎著

意义与记忆：陶艺中的后现代转换
前卫艺术文化与奥蒂斯革命
波洛克行动绘画与沃克斯陶艺“堆垛系列”的意图
“慌刻”艺术的批判性述评
现代陶艺的颠覆者考特勒
20 世纪 80 年代以后美国的前卫陶艺在哪里



美国陶艺

现代性面孔

Contemporary Appearance of
Ceramics in **America**

余勇 邓和清◎著

Meaning and Memory: The Postmodern Shift of Ceramic Art

The Avant-garde Art and Culture with Otis Revolution

The Pollock Painting Action and Intention of "Stacks" from Vaux Ceramic Art

The Critical Commentary on the Art "Funk"

The Subverter of Modern Ceramic Art Cotler

It lies there, the Ceramic Art of the Avant-garde in the United States after the 1980s

自序

Author's preface

20 世纪 80 年代中期，中国大陆出现一种以现代主义为特征的美术运动，这就是著名的 85 美术思潮。年轻艺术家不满于当时美术界的左倾路线，不满于苏联社会主义现实主义的美术窠臼和传统文化里的一些价值观，试图从西方现代艺术中寻找新的血液，从而引发全国范围内的艺术新潮。

这股思潮给中国美术界带来了一些新的生机、新的气象与新的文化景观。同时，它还在很大程度上造成了美术界多元化与参与国际对话的局面。当然，也有人认为，这场思潮存在着没有立足于本土文化，甚至“全盘西化”的缺点。但总的来说，85 思潮是当代美术界一次激烈的反传统的运动，它是在文化大革命给人们造成的深层次危机感中产生的。它对当代美术，甚至电影、音乐等的影响是不可估量的。陶艺，我们认为当不例外。

记得 1985 年台湾美籍陶艺家李茂忠来到陶瓷学院讲学、任教，给当地的陶艺者带来一股大胆的制瓷理念，这一理念尽管在陶院师生中颇受欢迎，但在有着悠久制瓷历史的景德镇，陶瓷艺人多少还是觉得难于接受。随着对外交流的不断发展，尤其 1995 年陶瓷学院与美国阿弗雷德大学陶瓷学院、美国西弗吉尼亚大学创维艺术学院等院校的校际关系的建立，我们对西方尤其美国陶艺也有了一个较为深入的认识。然而，对陶艺作品的认识，并不等于对美国的陶艺发展及其理

论批评有一定的了解。文杜里就认为：一切艺术史都是批评史，因为艺术史中对作品的描述、解释与评价全都离不开对艺术的批评，也就是说，这就是批评的任务。

本书主要从艺术批评理论的角度来分析、把握美国现当代陶艺的发展，认为美国的陶艺运动无不与现当代艺术流派有着密切的关联，恰如卡尔在《现代与现代主义》一书中所言：“‘现代性’也暗示一种静止状态，已达到这点或那点；而‘前卫’、‘现代’和‘现代主义’则指到达目标的过程。”所以，我们研究的重点在前卫、现代、后现代以及它们所呈现的式样上。当然，这些式样就是它们的面貌或面孔。我们可以说，与当今的西方艺术史、艺术理论和批评资料相比，已经译成中文的有关西方陶艺批评的理论文章非常少。因此，我们只能靠自己所能接触到的资料以及出国访问交流的机会收集素材，来完成这样的研究课题，实属不易。何况本书研究的侧重点恰恰又在一些比较边缘的艺术流派，这就更属不易了。

总之，我们希望通过自己的研究，让人们了解到美国陶艺运动发展的一些状况。本书以现代性问题为焦点，围绕前卫、现代和后现代这几个关键术语来阐述与它们密切相关的几个关键性人物；以他们的作品风格分析为主，清理出它们的现代性特征。学术研究有如行路，言路在思路中前行。陶艺如今是一种国际性的艺术表现载体，其表现形式越来越多样化，涵盖了装饰、实用、叙事、雕塑、建筑等众多领域，本书的言述仅是一个开端，冀望对中国现代陶艺理论的建构有所帮助。

余勇 邓和清

二零一二年八月底

目录

/ contents

03 / 自序

06 / 导论

意义与记忆：陶艺的后现代转换

21 / 第一章

前卫艺术文化与奥蒂斯革命

51 / 第二章

波洛克行动绘画与沃克斯陶艺“堆垛系列”的意图

69 / 第三章

陶瓷与“荒刻”艺术的批判性述评

91 / 第四章

现代陶艺的颠覆者考特勒

103 / 第五章

20 世纪 80 年代以后美国的前卫陶艺在哪里

151 / 后记

157 / 作者简介

导论

意义与记忆 陶艺的后现代转换

INTRODUCTION

Meaning and Memory: The Postmodern Shift of Ceramic Art

众所周知, 20 世纪头几十年里, 巴黎被看作现代美术之都, 而第二次世界大战以后, 西方现代艺术中心移至纽约, 而能够代表美国战后崛起的第一个艺术流派是抽象表现主义。因为, “在抽象表现主义中表现出来的强力、侵略性、勇气、创新、纪念碑式、冒险和极端个人主义是典型的美国性格, 正是它们创造了第一个得到世界承认的美国艺术运动”(斯蒂芬·贝斯特、道格拉斯·科尔纳《后现代转向》, 陈刚等译, 南京大学出版社, 2002 年, 第 220 页)。正好也是受这场艺术运动的影响, 以彼得·沃克斯(peter voulos)和约翰·迈森(John mason)为主导的于 20 世纪 50 年代中叶在洛杉矶开展的所谓“抽象表现主义陶艺运动”(Abstract Expressionist Ceramics Movement), 使美国的现代陶艺得到了史无前例的发展, 标志着美国陶艺幼稚时代的结束和新时代的到来。(参见周光真《今日美国陶泥家》, 人民美术出版社, 1998 年, 第 19 页)

随后, 北卡罗莱纳黑山学院的罗伯特·特奈(Robert Turner)、卡恩·长纳斯(Karen Karnes), 芝加哥大学的露丝·达克沃斯(Ruth Duckworth), 密执安州克兰布鲁克艺术学院的里查德·德佛(Richard De Vore)等人都跟随了这场陶艺运动。尽管他们参与这场运动较晚, 但是从本质上来看, 他们共同具有这场运动的价值: 材料的真实性、概念纯粹性、原创性、承认抽象、拒绝装饰等一些能使他们成为现代主义阵容的一些原则。

然而, 这些特征的确立在 60 年代被罗伯特·阿奈森(Robert Arneson)的“慌刻”运动(Funk movement)(注: “慌刻”据英语 Funk 单词读音来译的, 原意思是恐怖、怪诞, 受“波普”翻译

的影响。其实，慌刻是恐怖、怪诞影响的后果)所冲破。他将波普艺术(Pop art)、超现实主义等观念融入他的陶艺创作中，给自己的发展找到了一个新的空间。

陶艺与后现代主义这两个当代概念的联媒，是在艺术的圣殿中产生的。这个规避了现代主义脸色的后现代境界，是不用考虑尊重原创性或原作者、图案釉色鲜亮、现成地从泥釉刷子下滴的媒介中引证风格；有各地探索泥、釉、陶器以及实用它们原本所具有的各式符号学的意义。这样，陶艺才能完全放开，才能允许陶瓷去表达其自身的历史文化、幽默以及它们日常生活与装饰艺术之间的关系。在这样的过程中，陶艺才能取得前所未有的“再生”。

“后现代主义是美国人的”，不管德里达本人说这话的用意如何，艺术中的后现代主义潮流自 20 世纪 50 年代后期和 60 年代崛起以后，迅速席卷文学、绘画、建筑、舞蹈、戏剧、电影和音乐界。那么，这场“慌刻”运动是否可以看作陶艺中的现代与后现代的转换以及之后至 1980 年的后现代陶艺究竟有哪些转向。这正是我想在本文中所要阐述的东西。

陶艺与现代主义

把陶艺与现代主义的联系当成“关系”来叙述，或许会受到这个词意本身的限制，也没有这个必要。我们知道陶艺源于低的艺术(Low art)，它在人们日常生活中常扮演装饰或装饰品的角色。其最初的造型也主要是容器和塑像类，而这两类造型都被认为与现代主义的经典很是不相协调。然而，“情况更糟糕的是，由于工业革命的崛起和手工技艺的衰落，由于缺乏传统教养的有产阶级的兴起，再加上贱货次品生产出来冒充‘艺术’，公众的趣味就受到了严重的破坏”(贡布里希《艺术的故事》，范景中译，生活·读书·新知三联书店，1999 年，第 501 页)。尽管工艺美术运动是现代主义者的哲学基础之一，是一场将装饰艺术提升到与纯美术同样受人尊敬之地位的运动，但是莫利斯的这场运动不可能阻止工业化的生产，倒是有助于人们看清他们提出的一些问题，使更多的人关注起工艺美术艺术化。

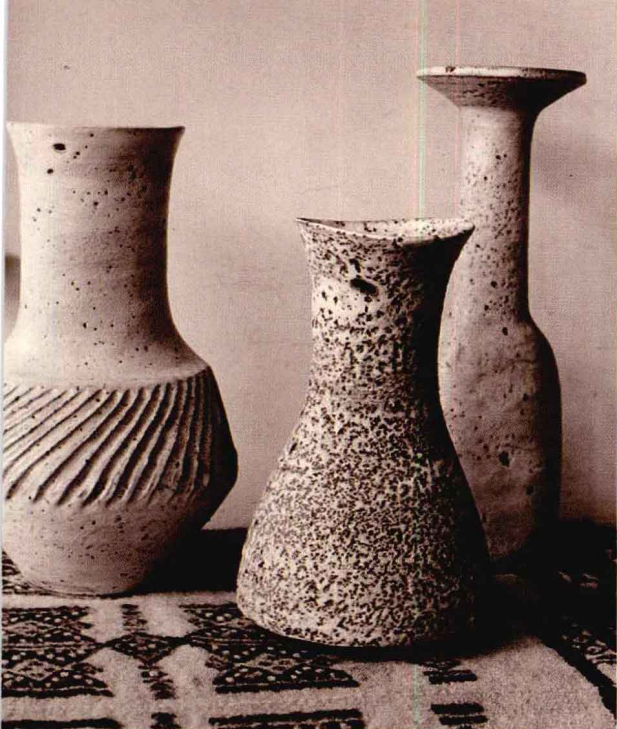


图1 露丝·莉作品

历史地来看,现代主义艺术产生于现代性,就是说19世纪50年代巴黎诗人波德莱尔提倡的一种现代诗歌形式。它通过否定旧的美学形式或创造新的美学形式来抵制传统(参见马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》,顾爱彬等译,商务印书馆,2002年,第49页)。也许今天我们通称“现代艺术”的各种运动正是从这种感觉中产生的。它所包括的内容恰如格林伯格所言:“如今它几乎包括了我们的文化中一切真正有活力的东西。”

20世纪20年代至50年代,除了一些现代派艺术家如高更、毕加索、米罗、塔皮埃斯等参与陶艺创作并对陶艺的现代性发展产生了一定影响之外,真正从事陶艺的创作者大都受到伯纳德·李奇(Bernard Leach)的古典陶瓷审美式样的影响[主要是他采用

中国、日本的一些青瓷釉和天目釉(花釉)来装饰其造型]。难怪有人认为是披着传统外衣的一个道地的现代艺术家。这一特点在受其影响下的露丝·莉(Lucie Rie)的早期陶艺作品中表现得最为典型。这就是一种非常光滑、柔和、明快的斯基的纳维亚人式的现代主义风貌。可以说在李奇之后,露丝中、后期的带有先锋性陶艺即高温烧成所产生的效果彻底开启了一种新的尝试,影响了西方现代陶艺的方向(图1)。这种陶艺语汇效果,吸引着陶艺家不断继续探求。毫无疑问,1950年以后陶艺的范式开始发生很大变化,以前所熟悉的东西被以革命性的方式加以改观。新一代的陶艺家们用他们的双手创作了一些颇具风格的陶艺。或许他们从现代雕塑中汲取了养分,使陶艺的造型更多样化了。这只要我们把露丝、汉斯·考普(Hans Coper)(图2)等人的陶艺与布朗库西(图



图2 汉斯·考普作品



图3 布朗库西作品

3)、贾克梅蒂(图4)、亨利·莫尔(图5)的雕塑相比较,是可以感受到他们造型之间的某种内在的“家庭相似性”。而美国抽象表现主义陶艺家彼得·沃克斯采用大胆的创作手法,一反传统工整、细腻之风,个性鲜明,对待陶泥就像行动派画家对待绘画一样,通过泥的特性来展现自我。就在现代陶艺极盛之时,一个强有力的不协调声音常常伴随在现代主义者身边,这就是受波普艺术影响,素有“慌刻”运动主义之父的罗伯特·阿奈森。他的嘲讽和玩笑,使艺术与低俗的日常生活之间联系起来,传统的器型逐步被日常所见的汽水瓶、生活日用品所替代。

总之,陶艺在现代主义的过程中并非一帆风顺,它经历了莫利斯的工艺美术运动、伯纳德·李奇的新风格以及露丝·莉的先锋派影响再到1950年的抽象表现主义陶艺。不过,它们一个显著特点是:陶艺家开始重新界定自我、认识自我。将个人的感情倾注于高度原创性的作品中,强烈地表现出一种“陶泥革命性”的要求,他们的创作观得到了陶艺界(或艺术界)普遍认可,大有“现代主义的胜利”(贡布里希语)之感。

“慌刻”陶艺与“波普”艺术之比较

然而,确如谈后现代音乐(或艺术),不能不谈约翰·盖奇(John Cage)一样,谈后现代陶艺则不能不从罗伯特·阿奈森开始,是他首先开始向现代陶艺风格挑战。正是由于对当时美国艺术抽象表现主义绘画的“无中心化”(不再经营画中某个中心,而是将画铺至整个画面和边缘甚至画外去)以及陶艺创作中彻底的保守派的不满,1961年,他在加州博览会上,现场表演拉坯时拉了一个汽水瓶似的造型,在坯体上压印“不要乱扔”的标语,然后用手捏一个瓶盖封好,很具有象征性。这很容易让人联想到贾斯珀·约翰斯从诸如啤酒易拉罐这样的日常物体中制作他的青铜雕刻。

当然,这件“汽水瓶”与他后来用人体部分器官所构成的坐便器陶艺相比较,前者就显得有点沉闷了。这件用陶泥成型的被扭曲了的“抽水马桶”,充分利用泥、釉的特质来表现一些肮脏不堪的排泄物,让观者的确会大吃一惊。这种创作态势,我想不光是对现代主义的愤怒,同时也是针对反现代主义的。他的作品常常带有一种扭曲的幽默、隐喻,或令人愉快,或令人沮丧,或令人愤怒。如现收藏于洛杉矶县艺术博物馆创作于1961年的“不回头”(No Return),后来在旧金山展览时就引来了很多的批评。有人认为“这件作品展览的目的如果是要惹怒观者的话,那么,这件作品成功了”(Alan Meisel,“Robert Arneson”, Crafts Horizons september, 1964)。

“慌刻”艺术几乎很容易地会被当成是“波普”艺术的翻版。这除了“慌刻”把内在的东西翻出来展示其五脏六腑之外,它与“波普”艺术都有着某些相同的要素,也就是说,两者都曾经运用于“商业艺术”

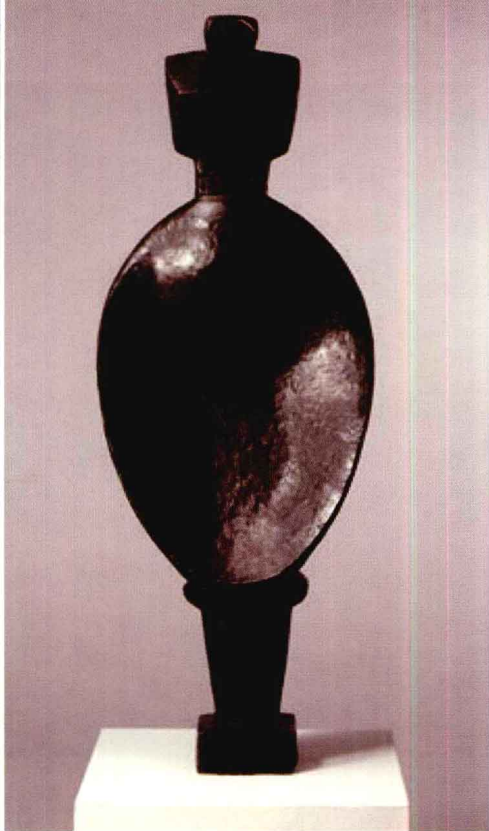


图4 贾克梅蒂作品



图5 亨利·莫尔作品



图6 阿奈森作品



图7 奥登伯格作品

和消费社会的消费者有关。如沃霍尔所言“大众性”是20世纪最伟大的艺术。“波普”选择了广告艺术的表现手法，而“慌刻”手法则来自于个人爱好的手工作坊。但两者都采用平庸俗气的日常生活形象。有所不同的是“波普”所表现的东西比“慌刻”要清爽、干净。这主要体现在“波普”很冷静、整齐、公正，而“慌刻”则显得躁动、杂乱、敌视。不过它们的共同点是幽默、诙谐。“波普”的风格圆滑、细致、嘲讽，“慌刻”的风格稚拙、唐突、直白。这些都是阿奈森（图6）与奥登伯格（图7）之作品相比较的最好阐释。可以说，从抽象表现主义到波普艺术，同时孕育产生了20世纪60年代丰繁、复杂的艺术运动，我以为陶艺也不例外。

后现代陶艺的多元发展

1970年以后，“后现代”的标签被频繁地用于视觉艺术的各种流派中，确有一种跃跃欲试地超越现代性的感觉。在后现代这个大的帐篷下，视觉艺术（包括实用的和纯艺术的）已经产生了很多的风格、理论以及探索艺术的方式。比如：后极简主义（Post-minimalism）、最佳

纲领主义 (Maximalism)、挪用/盗用 (appropriation)、后工业主义 (post-industrialism)、解构主义 (deconstructivism) 等等。最受欢迎的是符号学概念性工具, 是它带领我们返回到图案与装饰、寓言、叙事以及一种新的历史主义样式。而有关后现代主义的大多数有影响的力著来自于建筑方面这一事实是非常适合于陶艺的。这样说, 大概是因为它们的根都是源自于实用艺术。后现代主义“最早获得比较直观可信而且有影响力的定义, 与文学和哲学并不相干……正是建筑把后现代主义的问题拽出云层带到地上, 使之进入了可见领域”(参见马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》, 顾爱彬等译, 商务印书馆, 2002年, 第315页)。詹克斯的著作因其犀利地批评现代主义建筑之不足而著称。他认为: 现代建筑试图压制意义, 而欣赏非指称形式的纯粹主义和功能至上。实际上就是说, 现代主义建筑没有记忆和缺乏交流技能, 所以记忆缺失阐释起来就方便多了。正是从这一层面上, 詹克斯指出现代主义的偏执狂们所谓复兴倾向就是把建筑(国际风格)引向抛弃所有的历史性参考, 切断建筑与其过去的联系并腾空建筑的记忆。因此, 其建筑中断了时间(历史)的连续性, 而后现代建筑的一个长处便是让艺术家、设计师同他们的过去(历史)重新连接起来, “意在弥合现代主义的断裂, 并恢复历史形式的连续性”。所以现代建筑的功能第一让位于后现代对符号、风格和交流的强调, “少就是多”变为“少令人烦”, “一座后现代建筑是双重编码的, 一部分是现代的, 部分是其他的, 民间风格的、复古的、本土的、商业的、隐喻的、情境的”(参见马泰·卡林内斯库《现代性的五副面孔》, 顾爱彬等译, 商务印书馆, 2002年第49页)。这“双重编码”很适合我们去阐述后现代陶艺的转向。

经历了使人大为震惊甚至令人恶心的“慌刻”之后, 1970年出现了一个新词是“超客体”(The super-object)。其代表人物是加州的理查得·肖(Richard Shaw), 西雅图的一群陶艺家如 Patti Warashina、Fred Bauer 以及后来的马克·勃恩斯(Mark Burns)和米歇尔·卢塞罗(Michael Lucero)。“超客体”是一个技术性很高的创作。黏土模仿各种木料、布料、皮革或金属的能力是其语



图8 玛丽昂·列文作品

汇中最重要的特点。其实，“慌刻”陶艺家们也利用了这种创作方法，只是由于他们成型手法较粗糙，以致给人们一种幽默、讽刺之感，却并未在视觉上产生错觉。而陶艺的媒介在“超客体”的陶艺家手中，使其模仿的特性发挥到了极致，但凡看到他们作品的观众都会本能地用手去触摸一下，以确信这真的是经过火烧制而成的泥。尤其以玛丽昂·列文 (Marilyn Levine) 创作的“皮制物系列” (图8) 最为精彩。从实质上来说，她的陶艺是理性的艺术，这就是使眼睛看到的不仅是物的自然属性的展现，而且还是表里不一的。这同当时日益发展的超现实主义画家的腔调差不多。理查德·肖的作品就不单单是依靠错觉，而且还探究了一种视觉诗意。这种诗意来源于超现实主义的客体和美国早期古怪的静物画所拼成的现实主义绘画 (如 Joh F.Peto 1854—1907 年) 的影响 (图9)。他利用消费者丢掉的物品如断铅笔、罐头壳及其他废品来翻模成型，再施彩绘所

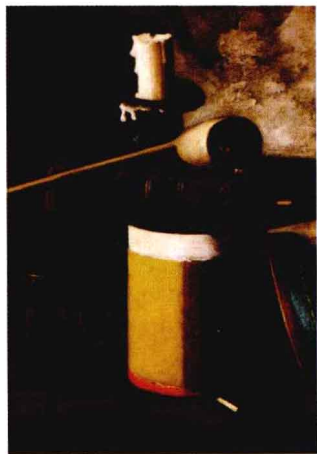


图9 裴东作品

组合而成的新造型（图10）。这种下意识的创作行为与他日常生活的行为不可分开，这反映在他的作品中通常有一种梦境、潜意识、幻觉的东西在里头。

1960年以后，一些曾参与抽象表现主义陶艺的陶艺家，比如约翰·梅森、肯·普莱斯（Ken Price）各自寻找了另一发展方向，这就是极简主义。这种艺术风格的最终效果多少给人们有点精湛的技术和工业化的感觉。比如普莱斯创作“建筑茶杯”造型系列（图11），就有着新立体主义、新建构主义的后现代特征在里面，鲜艳的世俗化釉色，愉悦、轻松的造型，在陶艺界影响很大。多才多艺的让·纳格尔（Ron Nagle）便是受其影响较突出的一位。他于1975年创作的“无题茶杯”（图12）是其轻松、简洁的早期美国后现代陶艺中的一件。其作品实际就是他把美解释为“深奥、运动或静谧”的最好诠释。

1970年以来，与美国西部（加州、洛杉矶）不同的是，一群以纽约为根基的艺术家们发起了一场图案与装饰运动（Pattern and Decoration），



图10 理查德·肖作品

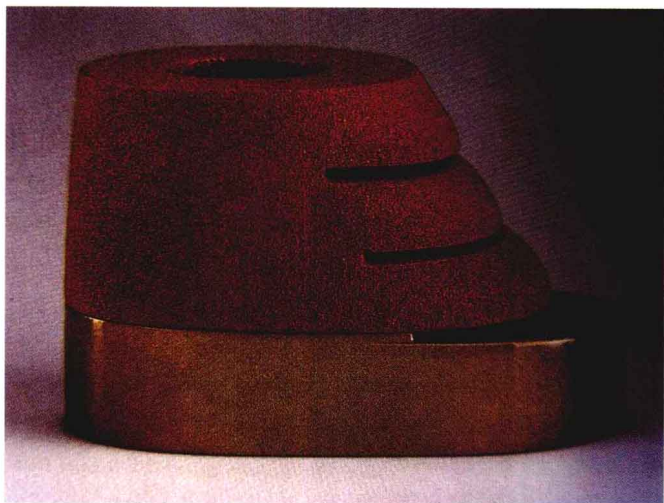


图 11 普莱斯作品

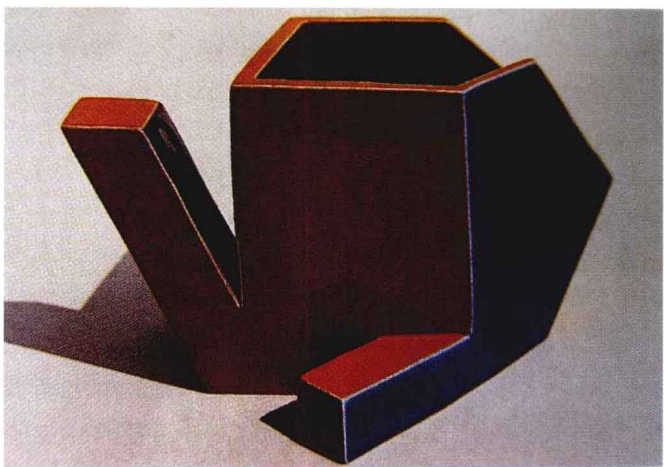


图 12 让·纳格尔作品

承认装饰同样能成为纯艺术。这或许是后现代跨越现代主义堡垒的最大优势之一。陶艺自然不会放弃这一充满想象的语言。“装饰纯艺术”概念的认同(尽管这一术语很是矛盾), 可以赋予“装饰”一个全新的当代合法性及其一个新的未来。这场装饰风的创立者有画家罗伯特·库斯奈 (Robert kushner) 等人, 然而陶艺卷入这场运动主要有贝蒂·伍德曼 (Betty woodman)、乔依斯·科泽洛夫 (Joyce Kozloff) 等。值得一提的是, 乔治·伍德曼 (贝蒂的丈夫) 在 1979 年纽约第一届国际陶艺研讨会上所宣读的论文《陶瓷装饰及其作为装饰艺术的陶瓷概念》, 可以说对陶瓷装饰的作用及定位起到了很大的影响。1983 年在纽约惠特尼 (Whitney) 美国艺术博物馆的