

C E R A M I C A R T
现 代 陶 艺 丛 书

延伸与突破

中 国 现 代 陶 艺

E x t e n d e d n e s s a n d
B r e a k t h r o u g h C h i n e s e
C o n t e m p o r a r y C e r a m i c s



湖南美术出版社

J527
246

C E R A M I C A R T
现 代 陶 艺 丛 书

延伸与突破

中 国 现 代 陶 艺 状 态

Extendedness and Breakthrough
Chinese Contemporary Ceramics

湖南美术出版社

目 录

CONTENTS

一、前言	3
二、延伸与突破	
中国现代陶艺状态	4
①导论	4
②中国当代陶艺说略	7
● 中国现代陶艺的雏形	8
● 新兴陶艺的创作与实践	20
● 以陶为轴的复合陈述	56
● 具有材料实验的表达	64
● 来自陶艺产区的新语言形态	76
③制作解码	92
④艺术家简历	110
⑤中国现代陶艺文献资料摘录	118
三、后记	124

前言

PREFACE

中国现代陶艺，由20世纪80年代初先行者的探索发端，影响已经从高校、产区逐渐扩展到整个现代艺术界。20世纪90年代以来新兴陶艺家的崛起、产区陶艺家们对陶艺传统的继承和创新、兼及多个艺术门类的现代艺术家们进行的陶艺实验，共同构成了现代陶艺发展的多维风景。

正是上述陶艺家的辛勤劳动和探索精神，使得中国现代陶艺逐步走过初期的摸索，形成了自身的特色，进而引起了国际艺术界的关注。不少陶艺家的作品，已经在国内外的一系列大展上占据了重要的位置。

总结和记录这段历史，是一个困难的问题。仅靠一两个展览，不能对作品进行历史的定位。我们还身处变化之中，难免有身在此山中的困惑。但学科建设和学术研究刚刚起步，在客观记录和价值评判的两难中，必须同步进行整理和展示，并为将来留下历史的纪录。这是我们举办此次展览和出版这本画册的初衷。

广东美术馆
2003年4月

延伸与突破

中国现代陶艺状态

左正尧

① 导 论

现代陶艺是随着西方现代艺术大潮的兴起而产生的。其特征包括：以陶土和瓷土为材料，但绝不囿于传统陶艺的古老创作规范，在造型、用釉、烧成、展示方式等方面大胆创新；不追求符合大众审美观念，强调艺术家的自我意识，在作品上贯注自由的主体精神；彻底抛弃传统陶瓷产品必须“实用”的观念。总之，“现代陶艺”并非泛指现当代所有陶瓷艺术，而是一种在艺术追求上具有明确指向性和相对独立性、以陶瓷材料为媒材进行实验性探索的艺术样式。

尽管中国一直有着“陶瓷之国”的美誉，但直到改革开放之前，现代陶艺的影响几乎为零。改革开放后，随着西方各种艺术思潮和现代艺术观念的大量涌入，中国的现代艺术才逐渐萌芽和活跃起来。国外艺术书刊相继引进，国内各种美术刊物陆续创刊，艺术界的对外交流日益频繁……在这样的大环境下，世界各国的现代陶艺作品也被介绍到国内，现代陶艺观念终于在时代的潜流中悄悄引入了中国。

和装置、影像、行为等西方现代艺术一样，现代陶艺观念的引入，与旧有的艺术观念产生了冲突。与其它艺术形式相比，现代陶艺在中国发展更为艰难。中国陶瓷艺术历史悠久，传统审美意识根深蒂固，早已形成了固有的观赏模式和惰性，现代陶艺观念与传统陶瓷规范的冲突也就更为激烈。中国传统陶艺是附属于陶器的，“实用而尽量美观”的观念决定了陶艺只能属于工艺美术，其功能只是实用加玩赏。在这种情况下，陶艺家的才智受到了“制器”的局限，陶艺家也更接近于工匠，无法融入艺术的潮流。而现代陶艺的作用在于它延伸了原有陶艺的艺术属性，使陶艺家不受“制器”的限制，可以在更广阔的审美和价值批判领域里自由驰骋。在制作现代陶艺作品时，陶艺家既可以在原来的设计领域里继续有所作为，又可以充分发挥其艺术家的天性，涉足雕塑、装置等众多艺术领域，针对现实进行有价值的文化批判。因此，现代陶艺要发展，首先要脱离对“制器”和固定造型的依赖，才能真正走向一个更广阔的天地。

中国陶艺的发展与中国当代艺术的大环境息息相关。对中国艺术来说，20世纪80年代是困惑与探索并存、守旧与创新交织的年代。1985年以后，全国共有近百个青年美术群体，构成了“'85美术运动”。1986年8月，《中国美术报》与珠海画院联合在珠海召开了“'85美术思潮大型幻灯展”以及交流会，共收集了1000多件幻灯作品。在这次展览上，与会者提出了举办全国性现代艺术展的动议。展览后有相当多的论文著作问世，其中50万字、近300幅图的《中国当代美术史：1985—1986》一书，

对这两年的美术界状况进行了较为全面客观的描述。正是在'85美术运动的大背景下,1985年8月,华裔美籍陶艺家李茂宗第一次访问大陆。在大陆,李茂宗举行了一系列的讲座,对美国、台湾的现代陶艺作品做了全面的介绍,引起了陶艺界的广泛关注。当时的高校中不少听了他的讲座的老师和学生后来都成了中国现代陶艺的主干力量。

从“现代陶艺”观念在中国出现的那一刻起,就有一股强大的传统势力与之对抗着。这股势力来自两个方面,其一是院校中一部分德高望重、传统观念根深蒂固的老前辈,他们将自己几十年创作和研究中形成的审美观念视为艺术创造的标准,强调“点、线、面、体”,把发掘民间美术、原始美术并将其符号化作为创新的全部内容,把现代陶艺视为对传统陶瓷的创新设计而纳入陶瓷艺术设计的范畴。这在客观上对现代陶艺产生了极大的负面影响。其二是来自陶瓷生产第一线、身怀绝技的艺人,他们诙谐地把在制作过程中拉不圆的坯、拧成麻花状的坯和残坯破坏一概称为“陶艺”。这一方面说明他们对现代陶艺的观念隔膜,另一方面也可以看出,现代陶艺的先行者们在尝试现代表述语言的过程中单纯注重观念、忽视工艺技术,对形式语言认识片面贫乏,从而给众人造成了如此可笑的印象。

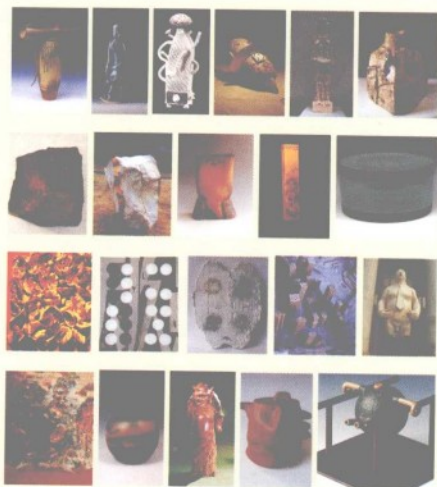
最遗憾的是,就当时中国艺术界的整体状况而言,陶土材料并没有引起先锋艺术家的注意,而这对现代陶艺的发展是尤其重要的。在二战以后的美国和意大利等国,艺术家们充分利用陶土资源,在技术革新基础上展开了陶艺运动,这不仅仅推动了现代陶艺的发展,也使后现代主义呈现出真正的多元性。一批先锋艺术家加盟到现代陶艺创作中,他们将许多包豪斯的设计理念与当代社会学方法相结合,在揭示政治、战争、宗教、种族政策、环境保护等一系列问题上,陶材都发挥了极大作用。反观20世纪80年代的中国,大量敏锐的先锋艺术家更多关注油画、中国画、装置、影像、行为艺术等,陶土作为一种媒材的价值往往被忽视。这一遗憾直到1996年左右才得以弥补,长达十年的断层,造成了中国现代陶艺长期游离于主流艺术之外的状况。90年代中后期由于大环境造成了活跃的艺术氛围,艺术家开始了有成效的艺术实践,走上了良性发展的轨迹,加上一系列的主题明确的展览为现代陶艺的发展推波助澜,发挥了重大的作用。1995年8月,景德镇陶瓷学院举办了“景德镇高岭国际陶艺研讨会”;1996年9月,江西陶瓷研究所和日本陶光会联合主办了“中

日陶艺展”；1997年开始，广东美术馆陆续举办了“感受泥性”、“超越泥性”、“演绎泥性”、“单纯空间”等一系列主题鲜明的现代陶艺大展；1997年，文化部和中央美术学院联合举办了“中国当代陶艺展出国巡回展预展”；1998年开始，中国美术学院举办“中国当代青年陶艺家作品双年展”；1998年5月，宜兴市陶艺协会主办了“'98中国宜兴国际陶艺研讨会”；1999年，中国历史博物馆开始百年世纪陶艺收藏工程，北京乐陶苑和中央工艺美术学院联合主办了“'99北京迎千禧陶艺邀请展”，佛山南风古灶主办了“南风古灶千年烧”；2000年，佛山市政府主办了“佛山国际陶艺研讨会”，景德镇陶瓷学院主办了“瓷的精神——国际陶瓷艺术研讨会暨国际陶艺家作品交流展”；2001年，中国陶瓷协会主办了“八千年齐鲁古陶之旅——中国淄博21世纪国际陶艺发展论坛”，江西省陶艺专业委员会主办了“2001中国宜兴国际陶艺研讨会暨陶艺展”，北京乐陶苑主办了“富乐国际陶艺创作营”，中国美术家协会主办了“全国陶瓷艺术作品展”，广东美术馆与瑞士阿琳娜陶瓷博物馆共同主办的“今日中国陶艺展”在瑞士日内瓦举行……在短短的几年里，密集的展览和活动使中外陶艺家有了交流和展示的平台，大大提高了中国现代陶艺的总体水平。随着这些活动的开展，在90年代后期以及新世纪之际期间终于形成由一批富有创新意识、实验精神和文化深度的中、青年陶艺家组成的创作力量，并且在这支创作力量的带动下出现了全国性的陶艺创作热潮。应该说，这是中国当代艺术综合场景的一个重要组成部分，它标志着中国当代艺术多元化格局的成熟和完善。

尽管现代陶艺已经有了相当的发展，但不可否认，中国现代陶艺发展时间不长，风格样式也不成熟，更没有形成人数可观的高水平创作队伍。面对现代陶艺的发展现状，陶艺家们还有许多扎实的工作要做，除去浮躁，纳入新生力量，在继承、延伸基础上真正做到创新与突破，达到质的飞跃，走上与世界艺术同步发展的道路。为了更好地总结中国现代陶艺发展进程中的经验，展示中国现代陶艺发展的状态，我们特别策划了本次展览，邀请22位艺术家参展，展览章节包括：中国现代陶艺的雏形，新兴陶艺的创作与实践，以陶为轴的复合陈述，具有材料实验的表达和来自陶艺产区的新语言形态。展览以作品陈列为主并配以部分文献资料，以求客观展现中国现代陶艺发展的整体状态。

②中国当代陶艺说略

- 中国现代陶艺的雏形
- 新兴陶艺的创作与实践
- 以陶为轴的复合陈述
- 具有材料实验的表达
- 来自陶艺产区的新语言形态



20世纪80年代初期，随着西方各种艺术思潮和现代艺术观念的大量涌入，中国现代艺术逐渐萌芽和活跃起来。国外艺术书刊相继引进，国内各种美术刊物陆续创刊，艺术界的对外交流日益频繁……在这样的大环境下，世界各国的现代陶艺作品也被介绍到国内，现代陶艺观念终于在时代的潜流中悄悄引入了中国。陶艺家群体是中国现代陶艺创作中的主体力量，他们大多身处高校，对现代艺术思潮较为敏感；同时，他们有更多的机会率先接触到国外的艺术资源，并将这些资源融入自己的创作之中。

中、青年陶艺家队伍和已取得成就的中老年陶艺家同时构成了中国现代陶艺界的中坚力量。他们的作品风格各异，但无论是专业陶艺家，还是在产区从事以产品设计为主的陶艺家以及偶尔用陶土媒材进行创作的艺术家的作品，在作品中都贯注了自身的艺术理念和思考，并在材料、造型、烧成等方面进行了大量新的尝试，取得了可喜的成绩。

中国现代陶艺的雏形

现代艺术蓬勃兴起，引起了高校中一些敏感的专业教师的关注。在原浙江美术学院、景德镇陶瓷学院、湖北美术学院等院校中，陈淞贤、姚永康、李正文等思想激进、创作活跃的教师率先在学生中介绍“现代陶艺”并满怀激情地和学生們一道开始了探索性的创作。正是这种探索精神使他们自身的艺术成就得到了提升。

陈淞贤

陈淞贤毕业于原浙江美术学院，长期从事陶艺教育。20世纪80年代初期，“现代陶艺”观念导入之初，他就热情地投入实践，并在教学中积极倡导陶瓷艺术的创新和现代陶艺创作的尝试。陈的学生在回忆他的教学思想时认为，他是把“反者道之动”这句道家格言作为自己艺术活动的指导，对常规的、被视为正宗的学院主义教学体系提出质疑与挑战。陈淞贤敏锐地感觉到陶瓷应从工艺美术以往的教学模式中游离出来，在课程安排上，将各种手工制作方式、釉色研制等纳入教学中，加以陶艺制作理念，从而使传统陶瓷切入当下的文化语境，是当时国内艺术院校较早从注重设计向强调现代陶艺创作



陈淞贤《鉴》陶 56x49x20cm 烧成：还原烧1200℃ 1992年

转换，这种教学方式在80年代末为中国陶艺进入国际陶坛做出了贡献。

陈淞贤在教学中“以错就错”、“视反为正”，针对学生创作时器型的“就错”不予“纠错”，而是引导学生顺着思路向其他“有意味的形式”转变；“就错”的结果是更有效地接近真理，“反向”的结果是更迅速地抵达目标，所谓“反言若正”，这里蕴含着深刻的辩证思想。原浙江美术学院陶艺在法国瓦洛里国际陶艺展连续两届（五件作品）入选，也可以验证这种做法是正确的，具先导作用。

陈淞贤
《壘》
陶

53x48x5cm
烧成：氧化烧1200℃
1991年



陈淞贤
《壺》
陶

24x19x19cm
烧成：氧化烧1200℃
1984年



从陈淞贤1986年全国陶展获奖作品《壶》中可看出从传统陶瓷向现代陶艺转变的可贵尝试。这件作品显现出现代创作追求自由、随意、开放的创作思想。作品仅有一点釉料装饰，刻意于大跨度的形式对比，非常注意整体的大效果、大气势。

陈淞贤的作品有意识追求表现过程，大胆丢弃自然形体的束缚，通过随意手捏痕迹的显露以及三彩铅釉的自然流淌浑化，充分体现葱郁秀丽的南方山韵。这是作者在作品中将东方“意境”与西方“技法”结合的尝试。

为了对西方艺术有切身的感知和了解，陈淞贤曾前往美国进行艺术交流，尔后又去欧洲考察，他带去的是审视的目光，重点在于考察西方现代艺术，想从对照中重新反省自己的作品，寻找中西方现代陶艺的契合点。从材质及观念表现开始摆脱传统规范，进行中西融合，并

试图找出“互补”的可能。

作品《柱》是在访美期间与各国陶艺家共同交流时创作的许多作品中的一件，在认知、熟悉瓷土可塑性的基础上，充分利用粘土成形的偶然效果。确实，“陶艺是时代的产物，现代陶艺是现代艺术的重要载体，它不是传统陶艺的简单重复和延伸，从本质上讲，现代陶艺是对传统陶艺的一种‘离经叛道’行为”。

除了从事教学和创作，陈淞贤还从理论研究这一根本点着手，大量阅读、思考与交流，使思路逐渐明晰起来。1989年，陈淞贤在《新美术》发表了学术论文《陶艺的当代风格》。他写道：“把陶艺创作的审美意义从以实用为主的传统创作原则中独立出来，并且得以空前的强调，这是现代陶艺的基本创作主导思想……现代陶艺的当代风格已经十分明显地从以往的单向风格转变成

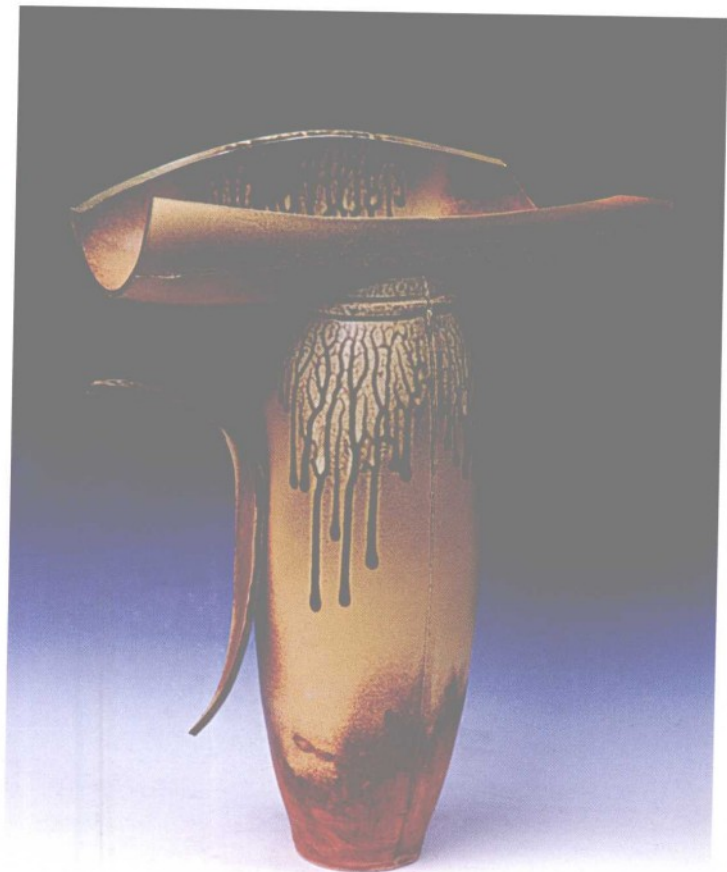


陈淞贤《碟》 陶 63x27x34cm 烧成：1300℃还原烧 1997年

多元的、开放的复向风格，这是一种高层次的文化综合，充分体现了在信息时代，随着信息的快速传递，人们产生的心理异化趋向，以及为了寻找异化了的自我，在不平衡中谋求新的平衡的逆反精神。”从他1987年以后的创作中可以看到这些艺术理解在作品中的反映。材料感的追求、工艺技术的合理运用、内心情感变化的捕捉、个性特征的自然流露、社会心理的深层反映等等现代陶艺的表述语汇都有机地融会在他的作品之中。与同时期的

现代陶艺探索者相比，陈淞贤显然更能体会其中的精髓，而且直到今天，他对陶艺活动的热情也丝毫没有减退，这在与他同时代的陶艺家中也是不多见的。

陈淞贤兢兢业业、一丝不苟的工作作风和执着的艺术追求，在学生中起了良好的表率作用。在他的影响和带动下，中国美术学院的现代陶艺创作蔚然成风，成绩斐然，涌现出孙人、王建军、张宝成、刘正、周武、许群、李素芳等一批优秀青年陶艺家。



陈淞贤
《梦莲》
瓷
65x64x30cm
烧成：还原烧
2002年



陈淞贤
《淡妆浓抹》
瓷
65x16x18cm
烧成：还原烧1200℃
2002年

姚永康

这一时期，身为景德镇陶瓷学院教授的姚永康也在进行现代陶艺的探索。文革期间姚永康在陶厂工作了十多年，积累了大量的实践经验，作品多以人物和马见长。他一直从事雕塑教学工作，是现代陶艺早期推动者之一。

姚永康最初对现代艺术并不太提倡，为了坚定传统，立足东方，也为了鲜明自己身为陶艺家的艺术主张，他给自己取名“土人”，坚持向传统艺术尤其是汉魏艺术学习。他深知艺术创作需要交流，在信息时代的今日，艺术



姚永康《世纪娃》瓷 49x23.8x19cm 烧成：还原焰1300℃ 1999年

的交流已越来越频繁、便捷，地球似乎显得越来越小，东西方文化早已互相渗透影响，全球的艺术理念、风格、形式等也越来越趋同。现代工业的产品需要规格化、标准化，他认为陶艺则正好相反。指出现代世界艺术缺乏的是地域特殊风格及个人的独特风格。社会发展越来越信息化，地域特殊性的保留、发展、艺术风格的独特已是越来越困难，也显得越来越可贵。这应是国际性艺术发展的一种现象。

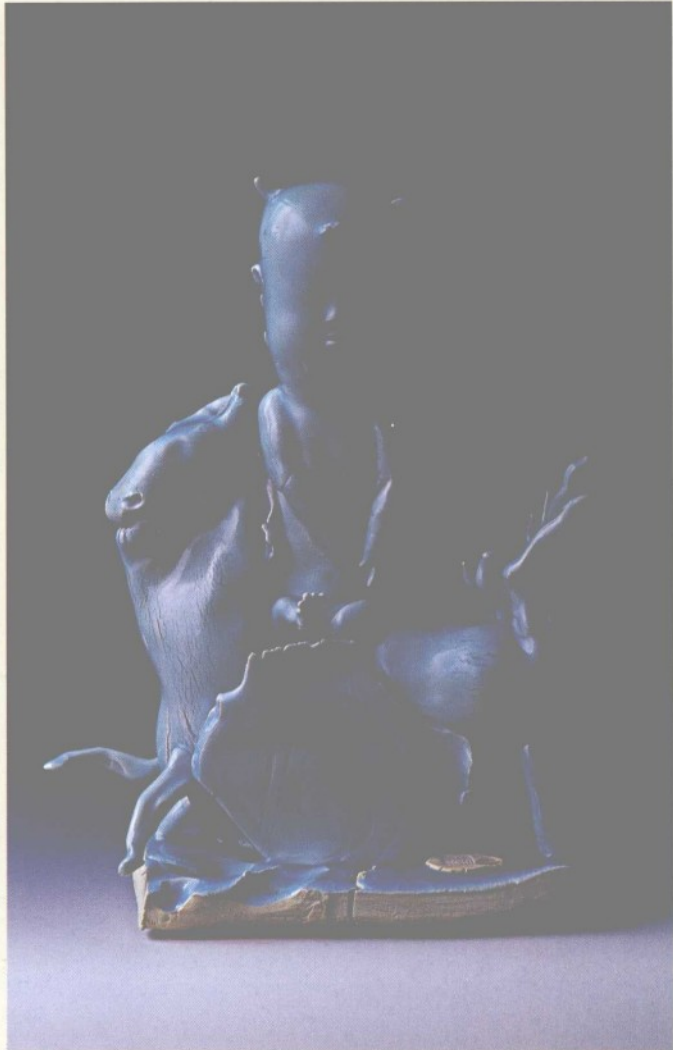
20世纪80年代初，李茂宗、温·海格比等人来到景德镇陶瓷学院讲学交流，成为姚永康创作的转折点。此后，他尝试用各种泥料，结合泥板、泥条、偶发性的泥性肌理等创作元素创作作品，并截取人物的躯干部分加以夸张。

姚永康对90年代之后一些粗糙的现代陶艺作品表示不

满，认为这些作品矫揉造作，无病呻吟，并对现代陶艺发展的某些观念持批判的态度。温·海格比曾经评价他：“你的优势可能就是你一直待在这里不动。”在他看来，姚永康的作品坚守着自己固有的风格样式和创作理念。姚永康认为：作为一个正在发展中的东方文明古国的中国陶艺家、雕塑家，要创造能与西方现代陶艺并列的现代陶艺，治学应提倡“厚积薄发”，引用著名学者刘新园先生的话是“杀鸡要用牛刀”。他说他用了几十年时间学了西方的传统与现代（指陶艺、雕塑理论与技巧），又学了东方本土传统。对这样一个中西合并庞大的艺术城堡“打”了进去，又“打”了出来。“打”出来就是凭着自己的天性、感悟，创造出不重复西方与传统的、自身的“土气”作品。



姚永康《世纪娃》瓷 13.8x15x15cm 烧成:1300℃ 2002年



姚永康《世纪娃》瓷 38x31x19cm 烧成:1300℃ 2002年

姚永康

《世纪娃》

瓷

43.5x32.5x27.5cm

烧成: 1300℃

2000年



近期，姚永康创作了《世纪娃》系列作品。作品洋溢着灵气和灵性。形式上叛逆了一般雕塑的概念，创造性地以中国白描的勾勒和大写意的泼墨手法，以娃娃与植物、生物为载体，表现出了具有鲜明文化背景与中国艺术现代情趣的新意。以娃娃的造型作为主线，四周穿插着莲藕、荷杆和荷叶，有的作品将底座塑造成大鱼，有的则直接将底座塑造成了方形的符号。作品表层施以薄薄的青釉，釉色明暗对比丰富，表层所出现的龟裂细纹，使作品富于自然气息。作品采用中国画常用的写意

手法，用泥片卷曲自然形成人物的表情和动态，随意在头部刻线和挤压出人物的五官，注重神似，有的作品甚至如中国画般盖满了印章。可以说，姚永康将中国水墨画的语言自然地运用在了这组瓷土作品上。他以一种难得的年轻、前卫的心态轻松上阵，而在表现语言上又尽显“老而弥辣”的处理手段和技巧，泥条和泥片的结合如同大写意般酣畅淋漓，错落有致，而高难度的烧成技巧使完整的作品成为传世佳品。



姚永康《世纪娃》瓷 21x35x30.5cm 烧成：还原焰1300℃ 1997年

李正文

毕业于中央美术学院雕塑系、于1973年起任教于湖北美术学院的李正文从1980年开始涉足陶艺创作，主要创作陶瓷壁画及陶雕。也许是因为其雕塑专业背景，李正文的作品中“实用工艺性”的意识比较淡薄，因而能刚刚接触到现代陶艺观念便很快接受并付诸于实践。

20世纪80年代，李正文创作了《金蟾》、《直立的熊》、《生命》系列、《生命·水系列——世界》等代表作，90年代最具代表性的作品则有《渴》、《古井》、《荷塘系列》等。这些作品的主题是对每况愈下的环境问题的思考。在《渴》和《荷塘系列》中，李正文借“荷花出

污泥而不染”的传统意境，加以反向变异的讥嘲表达，突出了环境污染和水资源危机的现实问题。他将连接着水阀的水管插入莲蓬都已脱籽、枯干的荷塘中，并且把莲杆表现成一段一段的水管的拼接形式，表达了对大地干枯、生命饥渴、岌岌可危的生存现状的忧虑。

在创作中他心灵得到了净化：制陶人的路将是漫长而望不到尽头，一条长线贯穿千年的陶瓷文明，传承文明的下线连接着新世纪的发展，现代文明伴生的孤独、麻木与急功近利恰恰给现代艺术以生存的巨大空间。当代陶艺是人类发展寂寞长夜的烛光或黑色长空闪烁的星辉。



李正文《鳊鱼系列》陶 42x40x10cm 烧成：还原焰1260℃ 2003年