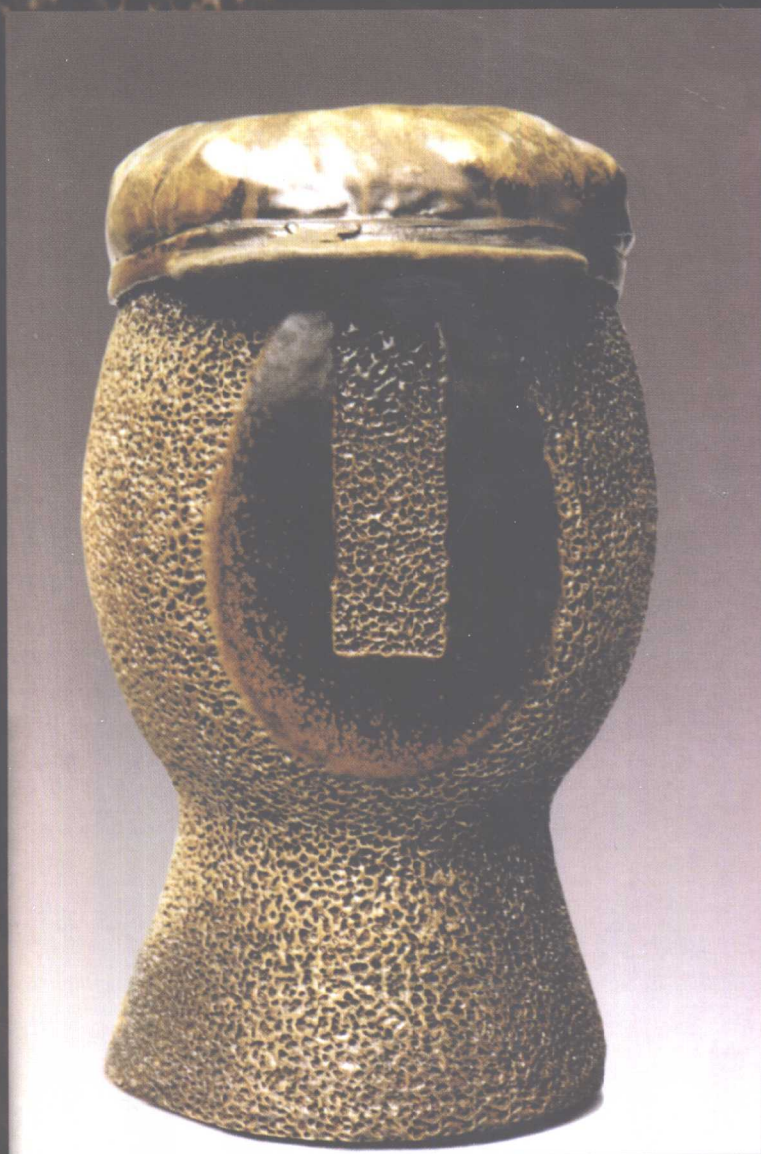


现代陶瓷艺术

MODERN CERAMICS ART



夏德武 编著



安徽美术出版社

现代陶瓷艺术

夏德武 编著

MODERN CERAMICS ART



江苏工业学院图书馆
藏书章

安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代陶瓷艺术/夏德武编著. —合肥: 安徽美术出版社, 2002. 10

ISBN 7-5398-1103-X

I. 现... II. 夏... III. 陶瓷-工艺美术-作品集-世界-现代 IV. J537

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第077309号

现代陶瓷艺术

夏德武 编著

安徽美术出版社出版

(合肥市金寨路381号 邮编: 230063)

安徽美术出版社网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

安徽美达公司制版

合肥杏花印务股份有限公司印刷

开本: 889 × 1194 1/16 印张: 4.5

2002年10月第1版

2002年10月第1次印刷

ISBN 7-5398-1103-X 定价: 36.00元

发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换。

序

以土石为基本原料,充分发挥想像力和创造精神,制作出各种各样的器具或装饰品的坯体,然后置于火中烧炼,使其坚固定型而成为陶器或瓷器,这便是作陶器或是制瓷器。这个过程不仅改变了材料的原始形态,赋予材料以特定的存在形式,而且从根本上改变了材料的性质,使其成为具有一定功能效用的器物。

最初,陶瓷器具的功能主要是实用,之后便在注重实用的同时注重审美功能。现代陶艺则是以审美功能为主,是为了给人们欣赏和美化环境所创造的,同时也有一部分是具有实用价值的。

用土石烧造陶瓷,这既是科学技术的发明,也是文化艺术的创造,在人类历史上发挥了重要作用。它不仅是生活和生产领域里需求的结果,也是人们潜在的创造力的发挥。

制陶技术的发明,原本是为了生活实际的需要,使用是最根本的目的。但是,陶器一经出现,其存在的基本形式就为人们所注目,它在满足使用要求的同时,也给人以美的欣赏。在历史进程中,人们一直把它作为科学技术和文化艺术发展的标志。在现代生活中,陶瓷的领域在拓展,现代陶艺已经成为造型艺术中的一个新门类。现代陶艺独具艺术的品格,有着鲜明的个性、独特而又多样的表现形式和手法,具有旺盛的生命力。

现代陶艺是从传统陶瓷的技艺中脱颖而出的,以多种创作理念支配着不同作者的构思,以更广阔的视角从不同的方位寻求着有意味的形式,显示着无限的表现力。

陶艺的表现形式和手法是不受更多限制的,只要能做得出来,成型后窑火能够烧制,都可以加以表现。陶艺作品既可是具象的,也可是抽象的;既可是立体的,也可是平面的;既可是塑造的,也可是描绘的;既可是着重于表现形式美感的,也可是侧重于表现材料本质的;既可展示高超的工艺技巧,也可展示火的作用……总之,陶艺的表现领域是很宽广的,各种表现形式都可以充分利用。陶艺创作不只是一种单纯的创造活动,同时在创作实践中又是一种发现的活动,会发现许多意想不到的优美的艺术效果。在陶艺创作中,表现着人们的思维方式和创造智慧。

由于陶瓷原料是柔软可塑的粘土,并且有一种很舒适的手感,所以很多人都喜欢去动手作陶制瓷,因为玩粘土是人们童年时就表露出的爱好。用粘土来捏制和塑造,尽情地表现所构想的形态,或是随心所欲任其自然地去感受着材料的柔韧和温和特质,这似乎是人类共同具有的习性。陶艺创作是把人类这种习性和爱好在更高阶段加以发展,并且赋予绚烂绮丽的彩釉,通过高温烧制把塑造的形态固定下来,变成硬质材料的陶瓷器。这里既有实现构思的愉悦,也有创造过程的乐趣,还有意外发现的惊异,最重要的是制陶爱好者们通过自己设计制作陶瓷艺术品,既丰富了精神生活,同时又装饰了生活环境。

中国的陶瓷在历史上曾经享誉世界,具有悠久的历史 and 优秀的传统,成就卓著。在古老的年代里,我们的祖先曾经创造了优良的作陶制瓷技术以及造型和装饰艺术,丰富了人类的物质文化和精神文化,在世界上产生着深远的影响。但是,这毕竟是历史,都是已经过去的事情了,对于我们来说,如何学习祖国陶瓷艺术的优良传统,广泛地吸收和融会国外现代陶瓷技术和艺术成就,立足于创新,发展中国现代陶艺才是我们今天肩负的任务。

中国现代陶艺的起步是从20世纪50年代初开始的。当时从事陶艺创作的艺术家有郑可、祝大年、高庄和梅健鹰诸先生。他们都是从事陶瓷艺术专业教学的教授,每个人都发挥了自己的特长,从不同的方面运用不同的表现形式进行陶艺创作,有雕塑类的,也有器皿类的,还有绘画类的。他们的创作实践和工艺技术的尝试,对后来中国陶瓷艺术的发展具有重要的影响。国画家和装饰艺术家张仃先生也参与了当时的陶艺创作活动,他的表现牛背上牧童吹笛的陶塑,不仅具有民间艺术的情趣,同时还表现出现代艺术的造型观念,给人们留下深刻的印象。

现代化陶瓷工业生产的发展,本应为现代陶艺的创作提供很好的物质技术条件,但由于错误的观念,对待陶瓷艺术发展的指导思想出现偏差,导致过去几十年来现代陶瓷艺术很难得到健康的发展,但断续起伏的陶艺创作活动总在进行着。20世纪60年代初期,梅健鹰、张守智、金宝升先生的陶艺作品展在广州和北

京举行,可以说是建国后最早的现代陶艺作品的专题展览。到70年代后期,随着改革开放,国内文学艺术开始了新的发展,现代陶艺也开始了新的起步。首先是在中央工艺美术学院的教学,学生和教师热衷于现代陶艺的创作。他们利用各种陶瓷工艺材料和现有的技术条件,不断地进行探索和尝试,完成了一批批的作品,水平在不断提高,创作观念也在逐步变化。特别是近几年来,陶瓷艺术专业教学内容不断充实和改进,比较广泛地研究世界上陶艺发达国家的作品特点和创作观念,认真地在技术和艺术方面学习和借鉴,开阔了创造思维,也丰富和补充了表现手法,对现代陶艺的发展起了推动作用。从80年代开始,全国许多陶瓷产区都出现了一些陶艺作者。他们利用本地的陶瓷原材料和工艺技术,尝试着创作了一批不同风格的作品,在国内和国外展出,从而进一步推动了陶艺的创作活动。

现代陶艺创作在国内的发展,也相应地促进了专业教学的改进和现代陶艺理论研究的开展。认识现代陶艺的属性与特征,不受传统陶艺创作观念的束缚,拓展现代陶艺的创作领域,活跃创作构思,加强基本技能的训练,掌握相关的科技知识,正是我们目前在陶艺教学中要不断解决的问题。

现代陶艺作为一门独立的艺术,具有极其丰富的艺术形式和独特的造型语言,在创造者的智慧支配之下,土石在火焰中煅烧,凝聚成具有艺术生命力的作品。这种区别于任何一种艺术形式的现代陶艺,有着其它造型艺术所不可比拟的表现力和感人的艺术魅力,这是其它艺术所不具备的特点。正因为如此,我们重视陶艺作品的创造性,也强调作品的材料属性。

中国传统陶瓷艺术长期以来被官窑的工艺观念所左右,着重于追求严谨和整齐,刻意求工,达到一种人为强制加工的完善,表现着创造者的智慧和能力,确实令人叹为观止。但是,作者在一定程度上忽略了材料的自然属性,比较少地表现工艺材料顺其自然而形成的美,这方面在民间陶瓷中却有很好的表现。

现代陶艺在审美观念方面不同于传统陶艺,现代陶艺所追求的美是多种表现形式的。现代陶艺不仅不排斥传统陶艺的美,并且把陶瓷工艺材料和技术所能表达出来的美,都充分运用到现代陶艺创作中。因而在运用材料和技术方面,现代陶艺要求作者尽其所能地去发掘和发挥,不拘一格,不求一致,充分地表现各种优美的艺术效果,最终使新的作品表现出作者与众不同的追求,并赋予作品优美而新颖的整体效果,达到一种新的完善。

人们在欣赏陶瓷艺术作品时,着重于对作品的直观领悟上。欣赏者的直观感受在前,既不完全是有意意识的,也不同于纯粹无意识的,无论是主动的或是被动的,都会不同程度地引起心理上的反应。在对静态的陶艺作品的欣赏中,无论是领略其形式上的扩展和聚集,还是感受作品表层色彩和质地的变化,都会给人以美的享受。

人们的审美心理活动,常常是不满足于已有的形式,心理上总存在着变异的要求。变异则需要提供变化着的新的形式,即使是作品的构成形式要素某一方面的变化,也会起到一定作用。对于那些与传统陶瓷不尽相同的改变,但又不感觉是完全生疏的变异,能够在欣赏者的心理上唤起一种认同感,同时也有一种新鲜感,这种改变是容易被接受的,同时还可以产生审美的愉悦感。另外,那些包含着传统陶瓷艺术特质因素比较多,同时又有着一定程度的变异和创新的陶艺作品也很容易被人们接受,特别是在现代陶艺并未被更多的人接受的情况下,还是需要这类作品来满足人们的需要的。

近几年来,现代陶艺创作活动已经开始在我国许多地方开展。一些美术院校以及师范院校美术教育系也开始开设陶艺课程。在有的陶瓷产区相继出现了现代陶艺工作室,供爱好者参加制作。有的省市已经在中小学开设陶艺课,这对培养学生的动手能力、提高审美水平、发挥创造性都会起到很好的作用。

清华大学美术学院副院长 杨永善
中国陶艺家协会副主席

目 录

现代陶瓷艺术	1
姚永康 《自愚》之一	11
姚永康 《自愚》之二	12
陈进海 《秦韵》	13
伍时雄 《舒态》	14
李见深 《东与西》	15
卢剑星 《生命之旅》	15
夏德武 《宙》	16
夏德武 《记忆犹存》	17
姜 波 《音乐之声》	18
黄焕义 《情在形中》	19
陆文霞 《情节》	19
张温帙 《神的使者 3 号》	20
李 玮 《陶艺》	21
吴 明 《大道归真》	22
吕品昌 《混沌的失却》	22
吕品昌 《石窟 NO. 16》	23
陆文武 《98-6#》	24
刘 正 《惊蛰》之一	24
刘 正 《惊蛰》之九	25
邱耿钰 《马之梦》	26
俞 军 《秋风》	27
孟庆祝 《神壶》	27
万里雅 《山东人》	28
李燕蓉 《听雨》	29
周 武 《炼金 2#》	30
吴光荣 《摔壶》	30
李岱玫 《丽人行》	31
戴舒丰 《重合》之一	32
白 明 《古城窟系列·卧马》	32
岳志强 《98·22 号》	33
李 霁 《初》	33
刘 茜 《歌者》	34
罗小平 《影子》之四	35
赵培生 《壁》系列之一	35
章 星 《方砖系列》之一	36

周定芳	《包》.....	37
许 群	《冰花》.....	37
秦瑞生	《心锁》.....	38
阿 亮	《桥木》.....	39
李慧娴	《无题》.....	40
陈正勋	《陶木系列》.....	41
叶 文	《大地之爱系列》之九.....	42
培德·柯莱甫	《废窑》.....	43
廖瑞章	《无题》.....	44
刘镇洲	《角》.....	45
沈东宁	《心象风景》.....	45
徐永旭	《舞台上的人生》之一.....	46
海力士·戴乐	《饰有横线纹及曲线嘴的茶壶》.....	47
道格·杰克	《支柱》.....	48
玛莉莲·莱文	《约翰的夹克》.....	49
苏珊娜	《加州灰狼》.....	50
理查·赫胥	《容器与底座 1 [#] 》.....	51
约翰·吉尔	《大口水罐》.....	52
三岛喜美代	《作品' 92P》.....	53
寄神宗美	《' 93 解与重组》.....	53
拉尔夫·贝克尔	《人物瓶》.....	54
迈克尔	《鱼与坐者》.....	55
贾森	《美狄亚》.....	56
梅拉·克来美丁	《孤独》.....	57
玛丽葛·薇拉根	《露丝女士的不安》.....	58
艾军·雷斯	《过多的信息》.....	59
理查德·沙武	《欲倾之屋》.....	60
艾玛·罗盖斯	《溯源》.....	61
米歇尔·刘易斯	《排列》.....	62
弗兰克·刘易斯	《偏离》.....	62
琼妮·诺德斯	《花瓶》.....	63
卢吉·吉斯蒙德	《我的土地之边缘》.....	64
多利斯·施蜜特	《爱丽斯瓶》.....	65
亨利达特·耐古	《为非洲祈祷》.....	66

现代陶瓷艺术

一、辉煌的中国陶瓷艺术

陶瓷艺术作为一种文化形式，在整个人类的历史发展过程中，有着举足轻重的地位。早在新石器时代，人类就知道且掌握了泥土的可塑性，经过对粘土的进一步加工成型，烧造出人们所需要的陶制的器皿。陶器的诞生是人类所创造的众多文化形态中较为古老的一种造型艺术形态，距今已有 8000 年的历史。

整个新石器时代，由陶制品而演变成的彩陶艺术，遍布在世界各地。可以说只要有粘土的区域，都或多或少地烧造出相距甚远却异曲同工的彩陶艺术。这是人类在早期所从事的农业劳作条件下，所能达到和创造的文化艺术形态，具有一定的必然性。摩根说过：“当我们按时间和发展顺序上溯而按人类进步水平向下看的时候，人类的发明越早越简单，越早越同人类的基本欲望直接相关。”（《古代社会》上册，第 32 页）处在原始社会，人类本能的共识，促使其不断改变生存状态。彩陶器皿的发明，代替了人们用手或自然原生物汲水解渴的原始行为，使五谷杂粮有了贮藏之处，使人们从此可享用多种烹制过的熟食（“加米于烧石之上而食之”——《古史考》），更使人们在物质使用中得到一份精神上的愉悦。人类在首次创造性地将一种物质（粘土）改变成另一种物质（彩陶器皿）的同时，也谱写了一曲新的文化艺术乐章，讴歌了人类孩提时代共有的美好心声。纵观世界，原始彩陶艺术具有人类大同文化的倾向性。

中国在经历了新石器时代的河姆渡、仰韶、龙山等制陶文化的发展之后，于公元前 1600—公元前 1028 年（商代）在世界上率先发明了白陶、釉料和原始青瓷，发展到东汉时期产生了名符其实的瓷器（青瓷），从此，中国陶瓷在世界范围内建立了不可动摇的领先地位。随着制瓷技术经验的不断积累，对陶瓷原料有了更好的选择和精炼，釉料配方有了新的发明，窑体结构、烧成强度以及对火焰气氛的把握得到改善和提高，至唐宋时期，中国的瓷器艺术已达到了成熟的巅峰状态。至此，蕴含着东方哲学、具有极高的审美价值的中国瓷器开始在世界范围内产生广泛的影响，带动了周边地区和国家陶瓷业的兴旺发展。瓷器的创造发明意味着人类对粘土的烧造达到了一个“质”的飞跃，它既扩展了人类的审美区域，又更加方便和提高了人们的生活需要。在向世人传播这种特殊的文化符号（瓷器艺术）当中，中国人的智慧尤其让世人感到惊讶，中国也因此得名“China”（意为“瓷器”），这让华夏的子孙万代都引以为荣。

越窑青瓷的出现，不仅在客观上改变了人们的生活习性，更重要的是在主观上满足了社会的审美要求，即找到一个更加普及的“借玉喻瓷”的理想追求。中国人自古就对“玉”情有独钟，古人把“君子”和“玉”相提并论。玉有“五德”、“九德”、“十三德”之说，在历代统治者当中，似乎都把玉导向一个社会政治和伦理道德领域。玉成了“君子好逑”之物，人们爱玉、赏玉、佩玉、玩玉……甚至为玉而卒。陆羽曾云：“越窑类玉，邢窑类雪，越窑胜之。”越瓷因其“类玉”、“类冰”，釉色柔美，获得人们的高度赞赏。可见，在当时，人们对青瓷的青睐早已超越了其使用功能而臻审美境界。唐代诗人陆龟蒙有咏越窑诗句：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来。”徐夤在《贡余秘色茶盏诗》中更为具体地赞美越瓷是“巧剡明月染春水，轻旋薄冰盛绿云”。

唐宋时期,中国的陶瓷艺术发展呈现出空前的繁荣,浙江青瓷的不断发展也带动了其它地区制瓷技术的提高。宋代中国已出现了五大名窑:钧、汝、官、哥(弟)、定窑,这些以生产宫廷御瓷为目的的窑场,集大成、创造性地掀开了人类陶瓷历史上最辉煌的一页,其艺术品质达到了一个登峰造极、令后人望而兴叹的艺术境界。此外,出现在全国各地的民窑陶瓷艺术在中国的陶瓷史上占有举足轻重的地位。两宋时期陕西的耀州窑、河北的磁州窑、福建的建窑、江西的吉州窑与湖田窑、湖南的长沙窑等,都烧造出不同艺术风格的陶瓷制品,体现了宋代文化精神和审美品质,集中反映出中国制瓷工艺、烧造技术的科学水平之高和当时社会对陶瓷器皿的需求之大。就连四川大邑那个名不见经传的小窑制瓷亦被诗人杜甫所称道,“大邑烧瓷轻且坚,扣如哀玉锦城传”,可见当时中国陶瓷艺术之发达和普及程度。就整个世界陶瓷艺术史而论,中世纪的中国陶瓷艺术毫无疑问体现了当时在世界范围内的最高水平。

中国古代的陶瓷艺术,每一个发展阶段都有其不同的艺术风格。如东吴、西晋的浑厚朴实,六朝的秀丽典雅,唐代的雍容博大,五代的工巧华贵,宋代的翠莹如玉、温文尔雅、文质彬彬……

建立在中国传统哲学基础和审美特点上的古代陶瓷艺术,其根本属性与原始彩陶一样,仍然以程式化的生产模式,烧造以实用为目的的生活器皿。随着西域的“丝绸之路”和东域海上的贸易交往,中国的瓷器大量输出到临海和东亚一些国家。日本桃山时代的陶器制品、朝鲜高丽时代的青瓷和李朝时代的白瓷、中东地区出现的白底彩釉陶等,都或多或少地反映出受中国唐宋陶瓷技术和艺术风格的影响。中世纪的欧洲陶瓷受西亚伊斯兰国家锡白釉陶影响,产生了锡釉花饰陶艺术。到文艺复兴时期,锡釉陶画面绘制达到一个很高的艺术水平。但总的来说,欧洲瓷器艺术落后于中国几个世纪。

元明清时代中国的陶瓷艺术发生了许多变化,一方面,原有的宋代知名窑口瓷器仍在延续,但无论是数量还是质量上,都无法与前朝相比。另一方面,由于兵荒马乱,尤其中原一带更是战火纷飞,五大官窑再也显现不出昔日的光辉,惟有东北的辽瓷昙花一现,反映了当时强大的马背民族游牧文化的特点。“国泰民安”之后,随着统治者对瓷器艺术欣赏口味的变化,一种更具少数民族文化特点的青花陶瓷艺术品种在景德镇得以发扬光大,在明清几百年的历史当中,一直扮演着中国陶瓷艺术的主要角色。

景德镇处于江西东北部,据说宋以前叫新平,又叫昌南镇,至北宋真宗时才改名为景德镇。根据记载,这个地方在北宋之前就烧造出不错的瓷器,博得了真宗皇帝的赏识,于是真宗就命令在此烧制一批御用瓷器,并要在瓷器底部写上“景德年制”。景德是真宗的年号,故此,这个地方就更名为景德镇,并一直沿用至今。景德镇地方不大,名声却大振于古今中外,谈陶瓷艺术,尤其是谈论中国近代陶瓷艺术,首先要谈景德镇。12世纪初,宋室南迁,一批能工巧匠也来到景德镇,促进了当地陶瓷的发展。历史上有这样的记录:“景德产佳器,产器不产手。工匠来八方,器成天下走。”可以说“从明朝以下,天下瓷器所聚,至精至美之瓷,莫不出于景德镇”。当时景德镇以生产青花瓷为主,另有五彩、斗彩和粉彩。古彩也是景德镇瓷器的一大特色。

由于郑和船队带回了制作青花瓷所用的“苏麻离”青料,政府浮梁磁局的所在地景德镇拥有烧制上等白瓷用的高岭土矿,枢府白瓷胎釉烧造和釉下绘制技术日臻成熟,加之宫廷内府和对外出口的大量需要,促进了景德镇官窑青花瓷器的大发展。官窑制瓷,从选料、成型到绘制、烧成,各个工艺过程都是在宫廷遣派的督陶官的严格管理下完成的。其产品的胎釉呈色、青花料的浓淡、造型的样式设计、纹饰的花样、绘制工具以及器皿的圈足和款识都具有严谨的规定,不可闪失。譬如乾隆十三年,皇帝敕令:“唐英呈进瓷器系旧样,为何不照所发新样烧造进呈?将这次呈进的瓷器钱粮不予报销,著伊赔偿。”带有年号款识的官窑青花瓷,在皇室君主的关照下,达到了一个极高的烧造水平。它们挟景德镇瓷器胎釉洁润、青花色形鲜艳夺目和工匠画师技艺精湛之利,在明清两代近600年间盛行不衰。

精细的青花瓷深受皇室君主们的青睐,所绘制的青花纹饰在技巧上达到极限,发展到乾隆年间形成青花瓷生产的鼎盛时期。但任何事物都有其自身的发展规律,青花瓷也不例外,从兴盛开始逐渐地走向衰败,尽管极具文化品位的乾隆皇帝在力争使青花瓷艺术发扬光大的同时还曾试图恢复宋瓷的艺术魅力,如他曾下令在景德镇烧造宋五大名窑的瓷器,结果烧造出的东西看似不错,实则貌合神离。景德镇的官窑陶瓷艺术自乾隆以后,逐步走向衰退,到了清末,除了仿制前朝的东西,别的无从谈起。

如果说中国古代陶瓷艺术在艺术风格的演变中存在着明显的分水岭的话,这个分水岭就是以元代为标志的。元代以前,陶瓷艺术的美学思想基本上是崇尚自然,“以玉为本”。所谓崇尚自然有两方面的意义:一是以自然界中的自然事物为蓝本,像五大名窑所追求的“借玉喻瓷”的天然效果,像宋人“斗茶”文化中使用的鹧鸪、玳瑁、兔毫以及木叶纹等名称无不是出自自然之物;二是在瓷器制作和烧造过程中尽量避免人工装饰痕迹的出现,讲究的是自然造化,追求的是鬼斧神工之“窑变”的天然艺术境界。与唐宋朝代相比,出身蒙古族的元代统治者,在多年的骑马征战中形成一种粗野豪放的性格,绝无中原文化人文背景下的那种唐宋文人的儒雅之气。他们的审美情趣似乎更多的是受西亚文化的影响,更加喜爱色彩浓烈、花纹繁缛的东西。几百年来,人们对陶瓷艺术本质美(自然至上)和“以玉为本”的理想追求,逐渐被少数民族的霸气色彩和人工装饰技巧所掩盖和代替。

欧洲人真正接触到中国陶瓷是在16世纪。17、18世纪西方资本主义的上升,进一步加剧了他们外侵的势头并进一步加强对亚洲地区的贸易往来。他们以葡萄牙、西班牙、荷兰为前锋,在中国台湾及近海的日本等地设立港口基地,大量输入中国的生丝、茶叶和陶瓷,运往欧洲。这些使欧洲人爱不释手的青花瓷,一时间传遍整个欧洲,成为当地贵族阶层和富商阶层身分的显示物。荷兰的贸易伙伴更是找到了一个梦寐以求的瓷器生产基地,利用景德镇生产青花瓷的条件和技术,为荷兰生产了一批很有艺术价值的青花瓷。直接受外来文化的浸染,多少也对景德镇青花瓷产生一些影响,尤其在民窑烧制的青花瓷中,一些似是而非的图形看上去别有情调。

“官窑瓷器,民不能用”,日用器皿有着社会等级的划分。与景德镇官窑瓷烧造齐头并进的民窑烧制的青花瓷艺术,由于历史上的偏见,一直没能引起社会的足够重视。由于种种原因,民窑瓷器不能登大雅之堂,被贬之为“劣器、贱器”。现代人美学思想有了很大的转变。当回过头来,重新审视那些来自民间的陶瓷艺术,我们感到更加亲切和自然。这是人性回归的表现,“礼失而求诸野”。中国文人的艺术观,自唐以后基本上受老庄思想的影响。庄子曰“天地有大美而不言”,老子主张“大音希声,大象无形”。他们崇尚自然无欲,反对雕琢伪作,这一切都体现在民间的艺术追求之中。在我看来,以绘画装饰为基调的中国古代陶瓷艺术,艺术水平最高的恰恰不是价值连城的官窑青花瓷,而当属宋代磁州窑和明清两代景德镇民间青花瓷。历史会还以它们本来的面目。中国文人水墨画历史悠久,基础雄厚,这是谁也无法质疑的。虽然在陶瓷坯胎上作画迥异于宣纸,但经过民间艺人的苦心摸索,熟能生巧,他们终于掌握了一种特殊技法,寥寥几笔便可展现出一幅生动、洒脱的画面,给人以亲切而舒畅之感。另外,民窑瓷没有官窑瓷画面要求的那么多清规戒律,即使出现错笔、乱笔也一气呵成,画面反而有一种不拘一格、夸张变形的特殊艺术效果。留心景德镇民窑青花瓷,常会发现一种现代艺术的表象:具象当中有抽象,抽象当中带有具象,两者互为作用、互为联系,既有神韵,更有意蕴。民窑制瓷用料粗糙,含有杂质,烧造过程常出现铁斑点。为了提高生产效率,手工拉坯制作的痕迹也不作过细修整,而恰恰是这些不经意的因素构成了民窑青花瓷艺术的随意性,化腐朽为神奇。以强大的文人画为基础,得天独厚的中国毛笔使民间瓷绘和青花瓷艺术大放异彩,很长一段时间内让西方人感到望尘莫及。

进入17、18世纪,世界发生了巨大的变化,首先是在英国发生了资产阶级革命,导致现代工业崛起,人类由此而进入一个前所未有的工业文明时代。工业革命在科学上的追求和探索,导致

人们对旧的技术、旧的人文精神和文化艺术的改造。西方社会开始从根本上摆脱以农业为基础的小农经济思想。这时的西方陶瓷行业被列为工业制品的范围,依靠更加先进的科学方式,对陶瓷的原料、釉料配方、制作工艺、烧造技术作进一步的改善。这期间,在日本以及欧洲还涌现出不少陶瓷工艺技术的发明专家,在他们的倡导和带动下,这些国家的陶瓷生产得到了很大的提高。新材质的不断出现,花样的不断更新,大批量、机械化生产的需要,这些都有力地推动了传统的陶瓷向前发展。

在工业革命迟迟未到的近200年当中,中国依然处于闭关自守、贫穷落后的封建状态,曾经几度辉煌的中国陶瓷,仍旧背着“前朝遗风”的沉重包袱。历史条件限制了人们的智慧和创造力在陶瓷艺术领域里的更大发展。从18世纪起,以“瓷国之母”著称的中国开始落后于欧洲一些国家和我们的近邻日本,相比之下,一进一滞,失之千里。

二、国外现代陶艺的崛起

欧洲的工业革命成功地实现了推动社会向前发展的历史使命。与日俱增的烟囱,不断缩小着城市与农村的距离;前所未有的工业产品逐步代替了以农业生产为基础的传统手工艺制品;机械化使生产效率得到明显的提高,更加快捷方便。这一切似乎在改变着人们的生活方式,同时也提高了人类的物质文明水准。然而,当大量接触和使用那些“冰冷”的日用工业产品之后,人们感到生活当中越来越缺少某种“温暖的东西”。当人们生活的空间逐渐地被各种机械复制的工业产品所占有时,人们重又发现传统手工艺制品所富有的人性色彩和温馨特点,并非冷冰冰的机械化产品所能取代。于是,人们又回过头来重新认识手工艺制品的价值。作为传统手工艺重要阵地的陶瓷制品,由于受到机械化、低价格工业陶瓷产品竞争的冲击,正面临着生死存亡的危机,亟待人们去维护和发展这一与工业产品有着根本区别的传统手工艺。

19世纪下半叶,首先在英国发生了恢复手工艺运动。莫利斯是这一新运动的发起人。在他的倡导和鼓励下,一批有着艺术追求的工艺人才脱颖而出。他们所追求的并不是完全抄袭传统意义上的手工艺,而是从民间陶瓷和传统中广泛吸收艺术营养和创作灵感,分别形成了两大陶瓷艺术创作阵营和所谓流派:一是以民间陶瓷为基础的民艺派,二是受工业产品影响的技术派。两派之间从本质上讲虽然有很大区别,但都属于在传统意义的生活用瓷范畴内进行艺术表现形式的再创造。早期民艺派代表人物有英国的伍德和里契、日本的河井宽次郎和滨田庄司,技术派当中有英国的摩根、德国的赫罗尔特、荷兰的弗赖特姆、丹麦的克罗以及日本的富本宪吉。19世纪末,世界上一些有工业基础且经济较为发达的国家,手工艺制陶发生了巨大的变化。原有的手工艺陶瓷在自由质朴和充满活力的基础上,更加贴近艺术表现形式,使“美”和“用”、“艺术”和“生活”融合在一起,逐步形成了与传统陶瓷不尽相同的“生活陶艺”的表现特点,为现代陶艺的形成创造了理论打下了基础。

国外现代陶艺形成的另外一个重要的因素是与绘画艺术大师的直接参与密切相关。最先进入陶艺创作领域的是后期印象派大师高更。他在致力于油画创作的同时,参与陶艺创作长达十年之久,先后创作了带有雕塑倾向的陶艺作品近百件。1887年,高更在朋友的帮助和指导下尝试着用一种新的艺术表现形式,即体现艺术家个人感受的陶艺创作。与传统陶瓷相比,它多了一份自由和热情,更具想像力。面对自己的作品,高更说:“我的目的在于通过手去表现自己的感受……”1892年高更又一次用粘土表达自己对生活的体验,几年当中创作了一批以塔希提土著那充满神奇和浪漫色彩的生活为题材的陶艺作品。其中陶雕作品《奥吉利》成为高更陶艺的代表作(现存波士顿美术馆。一位粗犷全裸妇女手抱一只动物,另有一怪物在裸妇足前爬行,似乎在引导人们走向一个未知的世界)。一个未知的世界牵动着艺术家的好奇心,也使艺术家感到迷茫。高更在这件陶

艺作品底座上刻有：“我从何处来？我向何处去？我是什么？”

另外一位现代陶艺创造者是西班牙画家毕加索。这位画家被誉为20世纪人类最伟大的人物之一，60多岁才介入到陶艺创作当中，但他带着天生具有的稚拙、儿童般天真气质和巨大的艺术创造力，创作了仅次于他的绘画作品数量的大量陶艺作品。他用一种随心所欲、充满激情的表现方法，为现代陶艺创作打开一片新天地，使传统意义上的陶瓷制品超越了原有的实用性，赋予陶瓷制品以全新的艺术创作理念，成为某种洋溢着艺术家个性色彩的纯艺术行为的追求。在此之前，一般用于生活的壶、罐、盆、盘等器皿，是不被视为艺术品的，可是随着毕加索的参与，陶瓷器皿的使用价值被艺术家的创作手段所掩盖，改变了原有的陶瓷的物质功能，朝着纯艺术的精神方面发展。是毕加索拓宽了陶瓷艺术的审美范畴，改变了人们对陶瓷制品长期以来的审美习惯。在毕加索85岁生日时，法国政府举办大规模的毕加索艺术回顾展，其中有508件陶艺作品。当时法国文化部长马尔罗看完展览后，称赞毕加索的行为是“最伟大的创举，他破坏和创造了我们这个时代的而且是千秋万代的物体的形”。

陶瓷作为一种媒体，不但是我们朝夕相处的日用器皿，还可以用来表达艺术家个人的情感和实现自己的创作观念，让世人感到新奇。一些著名的艺术批评家也开始注意并介入这个新的艺术天地，从此以后，大量的艺术家涌入到陶瓷创作的队伍里，在传统的实用陶瓷领域内开垦出一块属于现代艺术范畴的现代陶艺园地。

大力提倡恢复手工艺运动，为现代陶艺创作的出现提供了社会基础；绘画大师的介入，使得陶瓷艺术成为一种纯粹的现代艺术表现语言，使陶瓷艺术在精神上得到了升华。尽管如此，在赞扬手工艺运动的积极作用，批判工业革命给我们带来的不良影响时，我们却不难发现正是由于大工业机械生产的特殊性，从而丰富和发展了许多新的陶瓷材料，发明了新的陶瓷制作工艺和烧造技术。这无疑是科学发展带来的结果。20世纪人类的进步，首先是科学取得了明显的进步。陶瓷从它的诞生之日起就始终伴随着科学与艺术的完美结合，二者相辅相成，缺一不可。釉水的配制是一门科学，釉和坯胎的完整结合是一门科学，烧造的过程也是一门科学。陶瓷艺术的好与坏，一件陶艺作品的成与否往往是由那些既清晰又模糊，“似是而非”的科学元素所支配，这也是陶瓷艺术的神秘所在。即使在科学技术极为发达的今天，要想在陶瓷材料上追求某种随心所欲的艺术效果，结果也是不可能的，一些未知因素甚至让陶艺家感到一筹莫展。工业革命给人类带来的贡献是不容低估的，一种介于陶与瓷之间的中性材质叫作“炆器”，它是大工业生产的产物。陶艺家对新材料的出现可以视而不见，也可以仍然用最原始的手段去烧造他的现代陶艺作品，但他不可以诋毁利用现代科技手段来烧造现代陶瓷，陶瓷烧造当中的某种说不清、道不明的自然现象，迟早会因科学的发展而被解释得一清二楚。中国古代在许多领域里领先于世界，经验主义哲学在一定的历史条件下是可以帮助我们的祖先实现欲求的结果的。众所周知，中国南宋官瓷的美玉风韵之获得，其中一个重要的因素，就是靠多年烧窑所积累的经验，以眼睛对窑内还原气氛的准确把握而获得的。但是，由于在19世纪及至20世纪的许多年当中，我们没能接受西方工业文明给整个社会所带来的科学进步，缺乏科学的分析过程，所以在许多领域里宝贵经验都已失传。缺少科学基础的繁荣景象最终必然走向衰败。

二战之后，美国社会得到迅猛发展，由此带动现代艺术的迅速崛起，并逐步确立了其在现代世界艺术的中心地位。其中陶瓷艺术出现了多姿多彩的新格局，艺术家的创作行为出现空前的自由。在20世纪50年代，随着一批美国青年艺术家对现代艺术的狂热追求，不同材质的艺术表现形式层出不穷，其中有些艺术家也利用陶瓷媒体来表现他们的现代艺术观念。同时，在受英国陶艺家伯纳·理奇、日本著名陶艺家滨田庄司和民间艺术理论家柳宗悦的访美讲学的影响，1954年洛杉矶美术学院（后改名为奥蒂斯美术学院）创办了一个陶艺工作室。在这个工作室里，以美国同代陶艺家先驱彼得·佛可斯为首的青年艺术家展开了一场新的“陶土的革命”，旨在对传统陶瓷

目的和陶瓷艺术理想加以变革。陶艺家的个人感情通过泥土得到充分的发挥,借助火的力量创造出全新陶瓷艺术品,而非日用的功能陶瓷,把陶瓷艺术拓展到一个纯艺术领域。与此同时,在日本继民艺派运动之后,又出现了更加激进的陶艺流派:“前卫派陶艺”。八木一夫倡导现代陶艺的艺术纯粹性,倡导应该像对待其它造型艺术一样对陶艺进行艺术创作。纯粹的现代艺术观念并没有削弱日本的其它陶瓷形式的存在,反而推动了其它的陶瓷存在形式向多元化方向的发展,使日本的现代陶瓷文化呈现出一个既完善又合理的格局并带动了对生产方式的改造。民艺派运动不但保护了传统手工艺制陶,还发展了更具民族特点的茶陶文化。现代陶艺的崛起,使纯艺术家类型的陶瓷艺术家有了用武之地,不断创作出形式新颖的陶艺作品,也不断引起世界各国陶艺家的关注。

现代陶艺的发源地在欧洲。作为一个现代陶艺创作的大群体,各国之间有着异曲同工的现代艺术品格。无论是热情豪放的意大利民族,还是刻板严谨的德意志民族,无论是奔放的西班牙,还是内向的英伦三岛,无论是天生浪漫的法兰西,还是本性拘谨的北欧人,整个欧洲在20世纪六七十年代掀起了一股强烈的陶艺热潮。有着深厚的文化底蕴的欧洲诸国,最先得到现代艺术的洗礼,得天独厚的人文地理条件缩小了现代文化传播的时间和空间,工业革命的曙光首先照亮了这片沃土,艺术史上的历次演变都是在这里形成的,视觉艺术革命和现代设计艺术体系又为现代陶艺提供了良好的发展契机,因此,陶艺创作才有了广泛的群众基础。到20世纪70年代末,在一些国家出现了专门的陶瓷材料的市场化和商业化机制,人们可以像购买商品一样去选择自己所需要的陶艺制作原料,创作陶艺成为包括家庭妇女在内的广大民众的业余爱好。另一方面,国家博物馆、画廊和陶艺收藏者为陶艺创作的发展提供了许多有利条件,尽管现代陶艺无法与现代绘画相提并论,但至少在现代陶艺的归属问题上有了明确的共识,一段时间来在理论上的争论终于尘埃落定。

激进的现代陶艺家在20世纪80年代提出了新的艺术主张,即“瓶罐即艺术”的理论,用后现代观念去重新审视传统意义上的艺术罐,赋予陶瓷“器皿”以新的艺术生命。他们有意打破生活与艺术的界线,把陶艺创作当成一种人类的生存方式来看待,体现出对当代大众文化的关照。现代陶艺如同现代艺术一样,一种昨天看来还是新的艺术主张,明天可能就成为传统。随着生活节奏的不断加快,现代艺术的学术主张也在千变万化。

不管现代艺术将向何方去,也不管艺术观念对现代陶艺有多大的影响,相对于其它现代艺术表现形式,现代陶艺独特的表现语言和发展轨迹,是其它任何一种艺术形式所无法替代的,陶艺永远是“土与火”的艺术。人类的祖先在学会了用火,并用火烧造出第一批泥土制品时,就决定了陶艺材料的根本属性。现代人创造了现代陶艺,是人们自觉的艺术行为的表现。五花八门的现代艺术观念,不能只是把陶瓷看作是“壳”并“借壳展示”,而应该从陶瓷的本质特点上与艺术创作理念相互结合,利用泥性的可塑特点,掌握一定的工艺知识和技术,了解火对泥土质变过程中的作用与效果,这些都是人类在长期实践当中的经验积累。技术靠的是积累,科学靠的是发展,艺术靠的是感觉,三者结合才是现代陶艺创作的正根。顾此失彼,其结果不免是就泥土质地作呆板的技术转变,抑或是在花哨地没有根基地玩弄艺术,都难以成为真正意义上的现代陶艺。

三、关于中国现代陶艺现状的文化思考

20世纪初,随着现代艺术的崛起,视觉艺术发生了革命性变化,建立了一系列反叛传统审美意识的新的审美观念。工业革命带动了科学技术的迅猛发展,也加快了欧、美、日等国的经济发展步伐。社会物质上的发达促进了文化艺术领域的繁荣。东西方文化兼容并蓄,艺术家的创作思想得到空前的解放。现代陶瓷艺术就是在这一文化历史背景下产生的。她摒弃了传统陶瓷的实用属性,建立起以审美为前提的、体现艺术家个性的、有着鲜明创造性的新的视觉艺术媒体,逐步

发展成一门具有独立的艺术表现语言的艺术。

在一些发达国家现代文明到来之时,中国仍处在一个半殖民地半封建的社会。衰败的清政府及摇摇欲坠的封建制度作着重垂死的挣扎。民主改良运动的彻底失败,熄灭了现代文明在中国的微弱烛光。受清政府的影响,当时的手工艺制品走上了一条“俏装打扮”的媚俗之路,失去了长期以来那自然质朴的审美格调和儒雅温润的文人精神。以彩绘艺术为主体的中国陶瓷制品,狭隘地发展成以追求工艺上的精细、纤巧和装饰上的华丽、繁琐为审美目标,错误地引导整个民族手工艺制品朝着一个错误的方向越走越远。这是中国陶瓷艺术文化史上的悲哀,也是现代陶艺创作得不到健康发展的原因之一。另一个制约中国现代陶艺发展的因素,是整个工业生产日用瓷发展滞后。陶艺家的创作行为是依附于实用性日用陶瓷发展的基础上而进行的,很难超越。20世纪我们的工业和科学发展水平落后于发达国家半个多世纪,在我们作为人的最基本的生存条件还没有得到保障的时候,世界上一些文明社会已经开始在作着对“生命奥秘”的科学探索。而在陶瓷产业领域内,当对一些关键的工艺和原料仍旧抱着亲系相传的“神秘”思想而自鸣得意时,工业发达国家已经把大部分的陶瓷配料的化学成分公开化了。陶瓷艺术的发展古时候依靠经验,现在靠的是科学。

新中国成立以后,各地政府在陶瓷产业区域先后建立了一些较大生产规模的陶瓷厂,一方面生产一些既无设计又没美感的日用陶瓷,来满足人们生活的最低需要,另一方面开展对仿古瓷的加工工作并生产出一些“工艺精良”外加装饰的陈设陶瓷,俗称工艺美术品。计划经济条件下的国营瓷厂似乎呈现出一派蓬勃发展的繁荣景象。以瓷都景德镇为例,20世纪80年代初,在景市陶瓷生产行业中,千人以上的国营企业有14家,集体合作制企业有26家,乡镇企业有500余家。整个从事陶瓷产业的职工有70000余人,城市人口中每4个人就有1个陶瓷工人。实际上在这种虚假繁荣的背后,反映出体制的不完善和科技水平的落后。以廉价的劳动力来弥补这方面的不足,不可能从根本上改变我们的陶瓷生产的落后面貌。只有靠先进的科学,靠整个民族文化水平的提高,靠设计家对现代设计思想的真正认识和贯彻,才有可能提高我国陶瓷产品的国际地位。非如此,我们的陶艺事业无法向着更高的方向发展。窥一斑而知全貌,从一个国家或民族的日用陶瓷上反映出来的文化艺术含量的高低情况,就可以看出这个国家现代陶艺作品的整体水平如何。大多数陶艺家的作品水平是和他们国家的日用陶瓷水平成正比的。

1958年,中国惟一的一所专业性陶瓷学院在景德镇成立,借以培养陶瓷专门人才。几十年当中大批人才走向社会,为陶瓷行业注入了新的血液,在某种程度上为中国陶瓷业的发展发挥了一定的作用。这是有目共睹的。但是就陶瓷美术人才而言,却不甚乐观。很长一段时间,因为受到错误的办学指导思想的影响,学院里的学生四年当中所学的知识,似乎都在为将来往陶瓷器皿上加装饰在作准备,而真正优秀的传统陶瓷造型艺术和现代设计思想却没有学到。一句话,摒弃了的是陶瓷艺术的本质,学的是陶瓷艺术的皮毛。这种不健全的教学体系直到20世纪80年代末才有所改善,那时人们才开始从本质上对陶瓷艺术的教学有所领悟。

但首先领悟到陶瓷艺术真谛的群体,不是实用性陶瓷领域,而是来自一批纯艺术家类型的陶艺家。20世纪80年代,随着体制的不断改革和改革开放政策的实施,带动了中国经济的迅速发展,促进了文化艺术的繁荣。压抑多年的艺术家从思维意识到创作激情重又被调动起来。在西方现代艺术的影响下,不同艺术表现形式空前活跃,艺术家和艺术批评家开始摆脱“为政治而艺术”的束缚。厦门举办的“八五新潮”展和1989年中国美术馆举办的首届现代艺术大展,在造型艺术领域内掀起一股不小的波澜。原有的艺术创作模式被打破,各种材质的运用造成了中国前卫艺术家风格表现的不同。新的艺术表现语言和形式的出现,层出不穷的艺术展览会,浓厚的学术氛围,使得从事陶瓷艺术专业的年轻一代艺术家开始思考自身的艺术价值,并着手创作与传统陶瓷迥然不同的陶瓷艺术作品(当时称为工艺美术陶瓷)。在这个现代艺术崛起的文化背景下,中国的现代陶艺家开始有所萌动。

其实早在20世纪60年代,中国就产生了一些对陶瓷艺术的新认识。其中有留日回来的祝大年先生、留法回来的郑可先生以及高庄和梅健鹰先生,他们都曾创作过在当时看来很“现代”的陶瓷艺术作品。他们的留世作品不多,但能让你感受到这些前辈艺术家在陶瓷材质和造型上的独到之处。在他们平时的教学当中也极力倡导学生对现代陶艺的研究,可惜种种原因没能引起更多实践者的重视,没能让前辈们点燃的火炬继续传递下去,并发扬光大。

在这之后,20世纪80年代,第一位集大成者是景德镇陶瓷学院教授周国桢先生。他以学院派扎实的雕塑功底结合动物造型的特点,创作出一批极具现代文化品质的陶雕作品。20世纪80年代中国陶瓷艺术处在茫然时期,一方面生产实用性陶瓷的国营企业随着国门的打开,对来样加工的产品忙得不亦乐乎,另一方面陶瓷美术家则努力在属于工艺美术性质的装饰风格陶瓷上下功夫。在一段时间内,所生产的陶艺作品集中反映出当时的社会审美趣味,一种唯美的、带有民间特点的、具有工艺美术倾向的陶瓷艺术始终扮演着中国现代陶艺的主要角色。人们的审美意识总是随着社会的发展而变化,在一个时期认为是美的东西,过一段时间也许就不美了,甚至变丑了。当然,我们不能否认前辈陶艺家所作的一切。历史是有局限性的,超越历史的否定行为是一种自欺,而超历史的创造行为则是一种天才的行为。天才毕竟太少了。

那些乏味的造型、媚俗的画面却常被人称为“栩栩如生”的现代陶瓷制品,以它不可动摇的身分占据着中国现代陶瓷艺术的主导地位,误导了人们的审美趋向,这说明了当代大众文化艺术素养的低下。经常看到一些让人感觉透不过气来的陶瓷大花瓶、大茶壶,在打着发扬民族传统文化艺术幌子的掩盖下,透露着一股轻浮的炫耀和张扬之气。对比宋人作的小花瓶、小茶壶,谦逊而含蓄,却让人动情,让人爱不释手。后者的感染力是有分量的。造型艺术的分量感,不完全取决于它的体积大小。这是为什么?

真正的美都是永恒的。像原始彩陶的美、青铜器的美、北魏石雕的美、宋代瓷器的美,它们的美似乎都是与时间凝固在一起……

一心想挤入现代纯艺术创作领域里的陶艺家,常常被中国现代艺术拒之门外。陶艺家的艺术创造力有种无处释放和表现的痛楚感。有着完全不同于传统陶瓷创作理念的现代年轻陶艺家又不甘心把自己归入工艺美术创作队伍,处在一种进退两难的尴尬境地。这还不算什么,难以忍受的是来自工艺美术界同行的讥讽,他们以精巧、华丽的外表来藐视陶艺家真正的艺术创造精神,以俗不可耐的装饰手法掩盖自己对现代艺术、现代文化认识上的匮乏。一位全国知名画家甚至说道:“目前的美术类刊物越办越不像话,连陶艺都登上了……”我在此要问:连陶艺是不是艺术都不知道还能画好画吗?

现代陶艺的出现绝不是传统陶瓷的自然延伸,它是由现代工业革命和现代艺术发展所带来的结果,因此具有现代艺术审美和现代文化指向的鲜明特点,与工艺美术有着质的区别。工艺美术品应该属于旅游产品范畴,带有大众化审美的特点。审视现代陶艺,既要站在现代艺术立场上去评判,又要结合陶瓷材质的特殊媒体去诠释。在创作这个艺术与科学结晶的过程中,作品本身自始至终都存在着不定的多变因素:坯胎在干燥、施釉、烧成的过程中,体积形态在缩小和变异的同时,质感、肌理也随之发生不同的变化。陶艺制作和烧造工艺过程不同于任何其它艺术形式的表现过程,陶艺家不可能完全具有像其它一般艺术创作过程中的绝对控制力,他们在创作中的艺术直觉往往不依靠对作品对象的表层视觉判断,而根据陶瓷在质变后的效果进行欲知性的调整。例如,在常人看来是一件很好的陶艺半成品,经过烧造之后会面目全非(色彩、肌理、体积等因素)。相反,一件要丢弃的半成品经过“火的洗礼”后也许会出现令你完全意想不到的特殊艺术效果。因此,陶艺家在创作过程中的部分艺术直觉就被陶瓷的欲知性所代替。陶艺家不但要研究造型艺术规律和现代艺术观念,更要研究和具备丰富的陶瓷工艺各环节的知识,利用经验和科学手段,最大可能地调动和运用好自己的欲知性,营造出一个理想的氛围,得以实现自身所欲求的最

终效果。在学习研究和掌握陶瓷制作的工艺技巧和相关的科学原理时,也要防止唯技术主义的出现,以免使陶艺作品呆板,缺少灵性。当然以技术取胜的现代陶艺也是一种风格,但它必须符合于某种艺术家的创作观念。当一切工艺技术在艺术创作中得到艺术家的合理运用时,它才能真正有效地发挥其自身的价值。这也是我们评价一件现代陶艺作品优劣的依据。深层的美学涵义在现代陶瓷艺术中的表现,已不再停留在传统意义上的光亮华丽和“完美无缺”上,也不以大众文化背景中的“唯美主义”来衡量,而重在艺术家掌握并利用好陶瓷材料,更好地表达出现代艺术的创作理念、审美特点和现代文化精神内涵。

20世纪80年代末至90年代初,在青年陶艺家们的勇于探索和不断努力下,一个有别于工艺美术特点、接近纯艺术创作规律、表现现代艺术精神和带有艺术家鲜明个性的现代陶艺创作的学术氛围出现了。真正的陶艺家不为名利所诱惑,不为传统陶瓷的金科玉律所束缚,开始乐观地走上一条漫长且艰难的陶艺创作的不归之路。

就在国内现代陶瓷艺术创作发生变化之时,国外的陶艺家和学术团体也与中国陶瓷产区和相关艺术院校有了接触,并产生了交流,为中国现代陶艺的教育和创作提供了许多新的陶艺信息及创作观念,里应外合,把中国刚刚崛起的现代陶艺引向了一个更高层次的理论水平。

近代社会,在专业化分工的教育和培养下,造就了一批精通业务的专家。这种适合于工业机械生产形式的人才分工,极大地促进了社会进步,尤其是在技术工种的分化过程中对技术工人产生了非常深刻而久远的影响。严谨而自律的工作方式确保了工业发展速度和质量,但是过于单一的高层人才的培养,已不适合现代社会发展的需要。任何教育都脱离不了其大的社会背景。20世纪五六十年代,一些发达国家已经意识到现代社会对人的知识结构有了新的需求,于是调整知识结构,施行通才教育,并设立综合大学,开办艺术必修和选修课程,致力于增强人们的形象思维意识,开发人们的创造力,收到了很好的社会效果。在美国,当你偶尔遇到一位电子工程师或像企业主管那样的知识分子时,如果他们与你滔滔不绝地讨论“拉坯、乐烧”等专业术语时,你不必为之惊讶。许多受过不同专业高等教育的人士,在大学期间都或多或少地进修过陶瓷教育并有过陶艺创作的经历。据悉,20世纪80年代,美国已有1000多所院校可以授予陶瓷专业学士或硕士学位。非艺术专业毕业的陶艺爱好者,没准将来就成为一个了不起的陶艺家,正像奥运会上夺得金牌的也许正是某大学法律系的学生。通才教育给人们创造了更大发展自我的空间。而我们对陶瓷艺术的教育问题不要说得得到普遍的推广和实行,甚至还不具备在专业艺术院校里生存的环境和条件。12亿多人口的大国,真正的陶艺创作者屈指可数,而美国参加陶艺创作的人达到300多万,二者数字上惊人的差距,令人深思。

尽管如此,仍有一些具有现代知识结构和意识的年轻陶艺家不懈地开拓着现代陶艺的创作道路。他们深受中国当代艺术创作气氛的感染,深受国外现代陶艺风格多变、活动频繁的影响,这些富有朝气的年青陶艺家东奔西跑、北上南下,创作了一批又一批的现代陶艺作品,不辞辛苦地参加一个又一个名目繁多的现代陶艺展,从而引起了艺术评论界和纯艺术领域的广泛注意,促使后者也难能可贵地关照起这个“既熟悉、又陌生”的边缘艺术。国家文化部也雪中送炭,拨专款在全国范围内收集现代陶艺作品80件,用以永久收藏和出国巡回展览,使现代陶艺家尤其是身处陶瓷产区的陶艺家在受宠若惊之中得到了不少自信。

从当前我国现代陶艺存在的现状上看,大致可分为以下四个类型:一类是器皿性陶艺。这些占整个陶艺创作者比例较大、作品也最多的陶艺家们,以传统陶瓷造型为基础,结合现代设计理念,创作出具有时代特点的陶瓷器皿。这部分陶艺家在展现个性色彩上存在问题,在仅有的两根线土上做文章,其造型已被古人用绝了,难以有新的起色。因此他们就在画面上做文章,增强画面肌理效果;刻意留下手工痕迹,以防重复的印记;减弱传统曲线造型的儒雅之气,增强现代直线造型的简洁大方;改变形体的局部,或增加器物的罗叠、重合。总之,能想到的十八般武艺都

派上了用场,目的在于使作品具有现代感,符合现代的审美心理,力争能体现出陶艺家的个性和创造性。二类是雕塑性陶艺。这些陶艺家大多是学雕塑出身的,有较强的写实功底和造型能力。他们在长期用泥造型的过程中去感悟泥性、熟知泥性、把握泥性,因而在陶艺造型以及塑或雕的手感上都有得天独厚之处。这部分陶艺家的作品大都“以人为本”,表现人物的特置动态及表情。因为在成型工艺和烧造上与一般性雕塑有所区别,所以陶艺雕塑家常利用材质作肌理效果,借助“火”的力量改变其作品的质感与视觉效果,以达到感化和刺激观者的目的。在这一点上是一般性雕塑所不能及的。三类是组合性陶艺。出于标新立异的构想,把陶瓷与其它材质结合在一起,使作品当中产生某种内在的哲学的或情感上的联系。通常的制作方法有两种:一是把可以与粘土结合在一起的金属材料一同烧结;二是把预制好的不同材质相结合的陶瓷材料部分进行烧造后再组装到一起,如陶瓷与木、陶瓷与石等等组合方式,手段有所不同,目的却是一致的,即:使陶艺作品有更好的展示效果,容易与传统的陶艺形象拉开距离,以便形成自己的陶艺个性语言。四类是综合性陶艺。这部分陶艺家的作品既不是雕塑性的,也不是器皿性的,似是而非的造型使你无法用传统的造型眼光来给它们定位。他们用具体的媒材作抽象的表现,挖空心思探求新的表现语言,不拘泥于固有的清规戒律,敢于取各家之长而大胆综合为我所用,充分发挥现代陶艺造型具有随意性的特点,在感性认识上融入意象思维观念,创作出容易令人耳目一新的陶艺文化符号。

以上四类现代陶艺表现形式,也许不能囊括中国陶艺之现状,但总体上反映出一支充满活力的青年陶艺家创作队伍在20世纪90年代中国的所作所为。正是他们不拘一格、大胆创新,才将现代陶艺的创造特征从它们所依附的传统形态中化解出来,并正在朝着纯艺术领域向前发展。毋庸置疑,新事物的出现只有在受到来自多方面的鼓励和保护的情况下,才能得以健康的成长。陶艺家虽然具有独立的现代思维与艺术创作的本质条件,但来自社会的各方面对中国现代陶艺文化定位上的认同与否,会直接影响到陶艺创作活动这一脆弱生命体的延伸。只有重视这一新陶艺文化形态在整个民族陶瓷发展大业中所起的积极作用,在许多外部环境中鞭策青年陶艺创作者的勇于创新精神,一个落后于世的中国现代陶瓷艺术才有向前发展的希望。