

陶艺创作实例



TAOYICHUANGZUOSHILI

于长敏 著

辽宁美术出版社

TAOYICHUANGZUOSHILI

陶艺创作实例

于长敏 著

辽宁美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

陶艺创作实例 / 于长敏著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2007.8

ISBN 978-7-5314-3868-7

I. 陶… II. 于… III. 陶艺—工艺美术—技法(美术)

IV. J527

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 125115 号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

印 刷 者: 沈阳美程在线印刷有限公司

发 行 者: 辽宁美术出版社

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 6

字 数: 75千字

出版时间: 2007年8月第1版

印刷时间: 2007年8月第1次印刷

责任编辑: 方 伟

摄 影: 于长敏

装帧设计: 李 波 于长敏

技术编辑: 鲁 浪 徐 杰 霍 磊

责任校对: 张亚迪

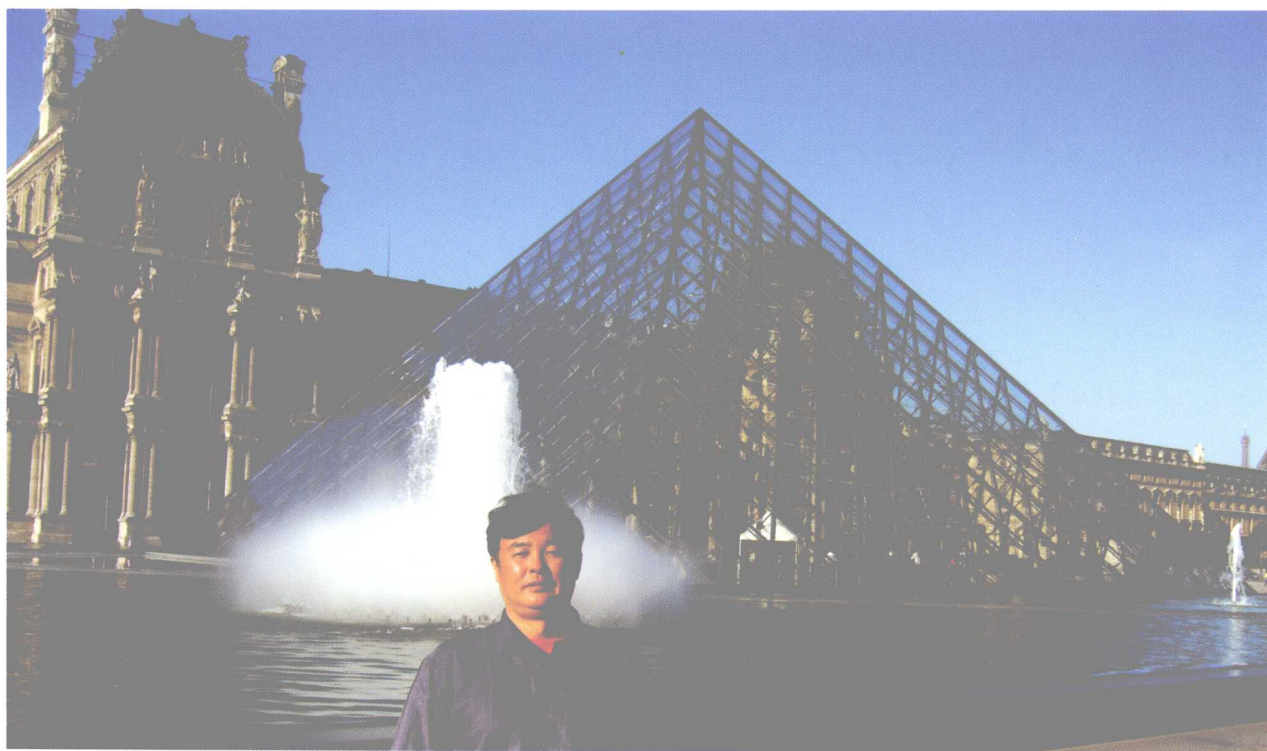
ISBN 978-7-5314-3868-7

定 价: 49.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnpgc.com.cn



艺术简历

于长敏,男,1958年4月生于江西,1983年7月毕业于轻工部办景德镇陶瓷学院美术系设计专业,现任桂林工学院艺术设计系副教授、高级工艺美术师(双师)、硕士生导师、中国工业设计协会会员、中国陶瓷协会会员、中国美术家协会广西分会会员、广西(省)工艺美术系列高级专业技术资格评审委员会(评委库)评委、广西区(省)工艺美术大师资格评审委员会(评委库)评委、中国《陶瓷科学与艺术》杂志艺术类编委。

1.论文《唐三彩创作自述》在国家核心期刊《美术观察》2005年第12期62~63页发表。

2.作品《条编大马》、《旋转系列—叶》、《旋转系列—孔》在国家核心期刊《美术观察》2005年第12期062~063页发表。

3.作品《祈盼》、《创世纪》、《手相》、《渔娃》在国家核心期刊《装饰》2005年第1期总第141期95页发表。

4.作品《亭亭玉立》在国家核心期刊《装饰》2004年第3期总第131期44页发表。

5.论文《创新是陶瓷艺术的灵魂》在国家核心期刊《中国陶瓷》2007年1月第43卷第1期62~63页、69页发表。

6.论文《轻盈飘逸 一衣带水》在国家核心期刊《中国陶瓷》2006年4月第42卷第4期63~64页发表。

7.作品《面具—2》、《条篮系列》、《栖》、《视界》等8件作品在国家核心期刊《中国陶瓷》2007年第2期彩版发表。

8.论文《艺术设计教育反思》在国家核心期刊《桂林工学院》2005年6月第25卷49~50页发表。

9.论文《对传统陶艺和现代陶艺的重新审视》在国家核心期刊《艺术教育》2006年第7期总第156期20~21页发表。

10.作品《旋转系列—吻》、《旋转系列—7》、《海马》、《胖妞》在国家核心期刊《艺术教育》2006年第3期总第152期彩版发表。

11.作品《生命之源系列》之二和《生命之源系列》之四2005年9月入选中国美术家协会“第十八次新人新作展”,并收入该展作品集。

12.2006年8月参加中国陶艺家代表团,出席第四十二届联合国教科文组织国际陶艺学会大会,并参加国际现代陶艺作品展,考察了丹麦国际陶艺研究中心、荷兰陶瓷馆、荷兰欧洲国际陶艺中心、德国科隆大教堂的雕塑,参观了伦勃朗画展、凡·高博物馆、法国卢浮宫、巴黎蓬皮杜艺术中心、奥赛博物馆等。

13.2004年5月参加中国景德镇国际陶瓷艺术教育大会,作品《稻草人》入选大会作品展,并收入大会作品集。

14.2006年11月,作品《权位》、《恬静》入选北京中国工艺美术协会“第二届中国现代工艺美术展”,其中《权位》获全国优秀奖。

15.2005年10月参加国家首届陶艺教育大会(中国美术家协会主办、西安美院承办),论文《陶艺教育现状思考》入选杨晓阳、韩美林主编的《国家首届陶艺教育年会论文集》。

16.论文《陶艺教育漫谈》在《广西师范大学学报》2002年第2期271~272页发表。

17. 论文《论陶艺在素质教育中的潜力》在中国美术报主编《全国美术教师论文集》2003年9月3~7页发表,并获优秀论文二等奖。

18. 论文《论动脑动手能力的培养》在远方出版社《科教论坛》2003年第3期3~4页发表,并获优秀论文一等奖。

19. 论文《现代陶艺漫谈》和作品《麻将文化》、《虚空》、《顶立》、《红塔》、《剑魂》等8件陶艺在台湾《陶艺》2004年第45期秋季号124~127页发表。

20. 论文《陶海拾贝》和作品《砥柱》、《花蕾》、《面具》、《旋转系列—拧》等8件陶艺在台湾《陶艺》2006年第51期春季号116~117页发表。

21. 论文《第42届国际陶艺学会大会之感》在台湾《陶艺》陶器器陶艺特辑2006年第53期168~169页发表。

22. 论文《壶如其人》在台湾《陶艺》古今壶艺第5期2007年104~106页发表。

23. 论文《设计教育现状思考》在第二届全国重点期刊《雕塑》2005年第3期总第47期40~41页发表。

24. 论文《广西钦州坭兴陶的兴衰与发展》在中国陶瓷工业协会期刊《陶瓷科学与艺术》艺术卷2007年第1期总第379期34~35页发表。

25. 作品《机器人》、《象山》、《陶菊》、《克隆》在景德镇陶瓷学院《陶瓷学报》2004年9月第3期第25卷封二发表。

26. 作品《青花斗彩提梁茶具》、《人从众》、《甲衣》、《佛冠》、《三角面具》、《生命之源》等7件陶艺在景德镇陶瓷学院《陶瓷学报》2005年第1期第26卷封三发表。

27. 作品《条编中马》等4件陶艺在中国美术家协会陶瓷艺委会主编《中国陶艺家》2006年第3期37页发表。

28. 论文《参加第四十二届国际陶艺学会大会有感》和作品《面具—1》、《笋娃》在《陶瓷科学与艺术》2006年第3期总第375期40页和彩版发表。

29. 作品《泉眼》、《缠雄》、《飘》、《衍生》在《陶瓷科学与艺术》2005年第3期总第369期封二发表。

30. 作品:《鸡娃》在《陶瓷科学与艺术》2006年第4期总第376期彩版发表。

31. 作品“生命柱”、“三阳开泰”等8件陶艺在《陶艺设计》(蒋才东编著2003年版)刊登。

32. 作品《条编系列》、《蚀》等5件陶艺在《时代艺术》中国美术版2005年第1期186页发表。

33. 作品《条编系列》等3件作品和文章《于长敏的陶艺精品世界》在《广西日报》2004年10月26日11(美苑)版刊登。

34. 作品《条编面具》、《旋转系列》入选2006年中国陶瓷工业协会“第八届全国陶瓷艺术设计创新评比展”。

35. 作品《布衣—1》2001年9月入选北京中国美术家协会“第一届全国陶瓷艺术设计展览与评比展”。

36. 作品《超脱》2000年5月入选中国佛山“国际陶艺家作品邀请展”,并被永久收藏。

37. 作品《浴》、《孔明灯》等8件陶艺在《现代设计学校》3册陶艺设计部分刊登。

38. 作品《布衣—2》2000年入选景德镇陶瓷学院“国际陶艺交流展”。

39. 作品《克隆羊》2002年入选“中国佛山国际陶艺展”。

40. 作品《孕育》、《巢》、《人鹰》3件在《广西日报》2002年11月22日B2版刊登。

41. 作品《人生阶梯》和文章《泥塑的情愫》在《广西日报》1999年8月13日第6版刊登。

42. 作品《牛娃》入选1988年河南省首届陶瓷艺术设计展,并获二等奖。

43. 作品《和平》入选1988年河南省首届陶瓷艺术设计展,并获三等奖。

44. 作品《压抑》入选1988年河南省首届陶瓷艺术设计展,并获三等奖。

45. 作品《青花斗彩提梁茶具》入选1983年度景德镇第二届陶瓷美术百花奖评比展,并获优秀作品三等奖。

46. 作品《生命柱》、《唇眼相依》在《中国当代陶艺》(中央美院吕品昌教授编著2000年版)115~116页刊登。

47. 作品《分割系列》2002年入选中国陶瓷工业协会“第七届全国陶瓷艺术设计创新评比展”。

48. 作品《孔明灯》、《和平》、《卉》、《巢》、《泉》、《萌芽》1988年入选北京中国工艺美术协会“中国首届陶艺壁饰展”,在中国美术馆展出。

49. 作品《众志成城》、《寒冬》在《中国陶瓷》2001年第3期彩版发表。

50. 作品《布衣》、《超脱》、《波斯猫》在《中国陶瓷》2000年第5期彩页发表。

51. 论文《唐三彩的演变和发展》在《中国陶瓷》1991年第3期48页摘要发表。

52. 作品《三阳开泰》在《中国陶瓷》1991年第1期发表。

53. 作品《本是同根生》等3件陶艺在《中国陶瓷》1986年第5期彩页发表。

54. 作品《醒》、《和平》在《中国陶瓷》1988年第4期封三发表。

55. 作品《克隆羊》在台湾《陶艺》2002年秋季刊第37期141页发表。

56. 作品:1988—1991年多次在广交会大批量订货,销往欧美和东南亚地区;部分作品被国内外单位和个人收藏;1988年参加拍摄大型新闻纪录片《唐三彩》(上海科学电影制片厂拍摄)。

57. 论文《浓淡笔墨认自然》在《中国陶瓷工业》2007年第3期发表。

58. 作品《飘飘》、《盆》在中国《陶瓷科学与艺术》2007年第2期总第380期封三发表。

前言

PREFACE

中国是世界陶瓷的发源地，中华古老的陶瓷艺术曾对世界陶艺的发展产生过巨大而深远的影响，并对世界文明做出了重大贡献。然而，近代中国陶艺的发展却相对缓慢，传统陶瓷的使用功能、传统技法至上仍然深刻地影响着我们的陶艺创作思维。当国外美术思潮涌入中国时，现代陶艺强烈地冲击着我们的传统观念，对现代陶艺创新和传统陶艺的继承问题，困扰着我们陶艺家和陶艺爱好者，但也有不少陶艺家没有消沉和失意，反而勤于探索，勇于创新，重视陶瓷原材料和陶瓷工艺性能的应用，于长敏先生就是其中之一。

从网上点击“于长敏陶艺”和“新陶网”可查到有关他在国家核心期刊发表的论文和作品，还有入选国际国内陶艺展的信息。走入于长敏的工作室，几百件陶艺作品展现在你面前，造型各异、色彩斑斓、琳琅满目、光彩照人，吸引你的眼球。可见他默默地耕耘、勤奋努力、坚持不懈。从事陶艺创作20多年，烧制了许多陶艺作品，早在1983年其学生时代创作的《青花斗彩提梁茶具》就在景德镇陶瓷美术百花奖评比中获奖；1988年他创作了一批唐三彩作品，连续几年在广交会大批量订货，远销欧美和东南亚地区，单件陶艺作品被美国和日本游客购买收藏。

于长敏在陶艺创作过程中，注重个性的表现，强调个人风格的展示，融入新颖的视觉形式和创作理念，带有现代人的审美需求，展示给我们的是既带有现代设计元素，又带有抽象意味，更注重中国本土文脉的传承，其作品贵在创新。其创作的《布衣系列》、《生命之源系列》、《条编系列》、《椅子系列》等作品入选国际国内陶艺展，有的在全国获奖。

于长敏著的《陶艺创作实例》积累其多年陶艺创作的经验、教训和体会，从创意（立意）、主题思想到方法、步骤的介绍，不失为一本有益的陶艺创作教科书。相信该书会使有关陶艺设计、创作人员受益匪浅。

中央美术学院雕塑系教授：

国务院政府津贴专家：吕品昌

2007年7月12日

自序

PREFACE

我于1976年参加工作，分配在人民医院当化验员；1979年在职考入轻工部办景德镇陶瓷学院美术系设计专业，从此与陶瓷结下不解之缘。从事陶瓷艺术创作二十多年来，自己付出不少，牺牲了许多节假日，有时大年初二就开始动手做陶艺，冰冷的泥水，使自己手生冻疮，仍然坚持不懈，不论寒暑、不顾蚊虫叮咬、不管满身臭汗做起陶艺来了就忘记了一切，经常默默地一个人拼命连续的工作，结果使自己得下了腰椎间盘突出毛病，但我无怨无悔。

每当烧出一批新作品，因家中的空间有限，我就采取末位淘汰制，挑选一批相对不满意的作品砸碎丢掉，淘汰的作品既不卖钱，也不送人，有时砸几件，有时砸十多件。始终保持家中的展室有200~300多件亲手创作的陶艺作品，望着自己二十多年的积累，虽然也会孤芳自赏，但我的确感到非常的充实，也很满足。朋友看了我的个人展室，劝我：“你这么多作品，何不出本书？”在好友的劝说下，我动心了，于是就撰写了这本以我个人创作的作品为陶艺实例的《陶艺创作实例》一书。

对待陶瓷美术创作，我始终坚持一个信念—发扬传统，去表现中国传统陶瓷文化的东西，做有个性和与众不同的作品，假如自己也走捷径，去模仿国外现代陶艺作品，做起来未必比人家做得差，也许还可能因此获奖，但我不会这么做，作为一个中国的陶艺学者，要继承发扬中国陶瓷的优秀传统。中国陶瓷，博大精深，够自己学到老，做到老。立足中国本土民族传统文化传统，这是我们陶艺的根。对于国外现代陶艺风格和流派、先进的陶瓷工艺、陶瓷科学技术，我们应当学习和借鉴。但中国的陶艺作品还是应以中国传统文化为表现主题，“只有民族的，才是世界的”。的确如此，我通过多次国际陶艺交流，发现国外陶艺家关注、喜爱和欣赏的作品还是带有东方色彩、东方文化内涵的作品。也许我做的陶艺没有那么前卫，但我已尝试过、努力过，通过本书介绍自己在陶艺创作过程中的方法、步骤、经验、教训和体会，并以此起到抛砖引玉的作用，让更多有志发扬光大中国陶瓷的陶艺家、陶艺爱好者能踩着自己的肩膀前进，这也是我著这本书的初衷。

于长敏

2007年2月18日于桂林

目录

CONTENTS

第一章 话说陶瓷	9
一、陶瓷的概念	10
二、陶艺的概念	11
三、陶艺的特征	11
四、陶艺的本质	12
第二章 陶艺的发展及风格流派	13
第三章 陶艺的制作技法	17
一、陶艺的常用工具	17
二、陶艺的制作技法	17
第四章 陶艺设计的基本程序	19
第五章 陶艺装饰技法	20
一、坯体装饰（釉下法）	20
二、釉上彩绘法	20
三、综合装饰法	20
第六章 陶艺的烧成技术	21
一、窑炉的种类	21
二、烧窑	21
第七章 陶艺创作实例	23
第八章 国际交流	87



第一章 话说陶瓷

中国是世界陶瓷的发源地，也是举世闻名的陶瓷古国，制陶的历史可追溯到8000年前的新石器时代；制瓷的历史也可追寻至公元前475年至公元220年的战国秦汉时期。陶瓷的发明，是人类社会发展史上划时代的标志。英文以“CHINA”命名陶瓷，陶瓷代表中国。在不同的历史时期，中国的陶瓷艺术都有着灿烂辉煌的成就，我们的祖先用智慧创造了精美绝伦的陶瓷艺术精品，对世界文化和人类文明的发展做出了卓越的贡献，尤其是悠久的历史传统和精湛的陶瓷技艺，在世界上都是罕见的，它凝聚和体现了中华民族的审美价值。陶瓷艺术是“火的艺术”，离开了“火”，不成陶艺。因此，陶艺受泥料、釉料、陶瓷工艺、陶瓷装饰和窑炉等工艺条件的制约。它既是一门古老的艺术，也是一门全新的艺术。

有关人类文明的起源，大都涉及7000~8000多年前的陶瓷艺术史。原始陶器的产生，首先是源于实用。最早是用黏土、泥类等做原料。纵观中外陶艺史，你会发现，原始陶器的发源地大多在江、河两岸，如中国的黄河、长江流域；世界中东地区的幼发拉底河，底格里斯河流域；印度河、尼罗河和恒河流域等都是世界文化的发源地之一。也许制陶除了黏土原料，还离不开水的缘故。世界瓷都景德镇就有一条大河—昌江，穿城而过。人们用黏土、泥类或石类做原料，经过人工粉碎后，加水混合成可塑性强的黏土，再加工成型、装饰、干燥、焙烧成陶瓷。早期的烧成主要是木柴，有了木、才有火；火，除了将泥土烧成陶，还可提炼金属；金属被包含在土中，土又栽培、养育树木；木和泥土又都离不开水；这也许就形成了金、木、水、火、土之间互相联系、相互依存的关系。

由于有了“火”才烧制成了陶瓷。这是人类最早通过化学变化将一种物质改变成另一种物质的创造性活动。据传原始社会的女人，去江、河、湖边汲水，偶然看到自己明显的脚印或动物的足迹，可能好奇地弯腰按下一个手印，她似乎认识到黏土的可塑性，然后人们开始利用这种随处可见、取之不尽、用之不竭的黏土，塑造成一定的形状，干燥后，用火加热到一定的温度，使之烧结成为坚固的陶器。而原始社会的妇女已掌握了篮子的编织技术，她们试着将黏土覆盖在篮子或绳网的内壁上，发现其干燥后变得坚固耐用并可以盛物。而原始社会的男人在狩猎时看见了山火，发现被山火烧死的猎物美味可口，于是开始用火烧煮食物。烧制技术进步后，大概一只涂有黏土里衬的篮、筐被遗留在火旁，黏土和篮筐周围的木柴被燃烧，黏土被加热烧成后，人们发现它已变成了另一种完全不同的材料，坚硬而不透水，可用来贮存食物和液体。

从这时起，用黏土制作成为习惯，那些最初篮筐的“模型”被人有意识地

用黏土复制，经过火烧后，篮竹和绳网被烧掉，而留在模型外的篮纹和绳纹，竟成了一种自然的装饰纹样，给人一种美感，这也许就是陶艺美的起源。

这种把柔软的黏土经过烧制变成一种坚固的物质，是一种质的变化，是人力改变自然物的开端。最早的陶器是源于实用，并促进了人类的定居生活，加速了生产力的发展。时至今日，陶瓷仍在为人类服务，始终与人们的生活息息相关，“以人为本”的设计理念是陶瓷艺术设计师的宗旨。

陶瓷造型其肌理、材质、内涵及其独特的艺术魅力，是其他任何一种材质所无法替代的。今天人们已将陶艺赋予新的内涵，人为地将现代陶艺区别于传统陶艺。它与陶瓷工业设计中大批量机械生产的陶瓷产品不同，是把陶瓷工艺从实用器皿造型功能中剥离出来，提升到像绘画、雕塑一样纯艺术的领域。陶艺作为一种新的艺术门类，已引起人们的普遍关注，并吸引了众多的陶艺家、艺术家、陶艺爱好者、青少年群体等，热爱、关心和从事陶艺创作，陶艺作品已被越来越多的美术馆、博物馆、收藏家、陶艺爱好者收藏。

一、陶瓷的概念

什么叫陶瓷？通俗地讲，用陶土烧成（制）的器物叫陶器，用瓷土烧制的器物叫瓷器。陶瓷是土器、陶器、炆器和瓷器的总称。凡是用陶土和瓷土这两种不同性质的黏土为原料，经过配料、成型、干燥、焙烧等工艺流程制成的器物都叫陶瓷。陶瓷能耐水、耐酸、耐碱、耐高温、无毒无味，广泛地应用于建筑、化工、电力、机械、航天等领域（应用于人们的生活、无线电、原子能、火箭、半导体），也称“硅酸盐陶瓷”。

确切的“陶瓷”定义为：陶瓷是用天然或人工合成的粉状化合物，经过成型和高温烧结制成的，由金属和非金属元素的无机化合物构成的多晶体固体材料。不论是传统的硅酸盐陶瓷，还是现代陶瓷，都包括在这个范围里。

下面我们主要了解一下土器、陶器、炆器、瓷器的主要区别：

1. 土器与陶器的坯胎多渗水、质地疏松，烧成温度相对比炆器低，敲起来声音沙哑，土器没有釉（无釉），陶器多有釉，所以不渗水，烧成温度一般低于1050℃。

2. 炆器与瓷器的坯胎虽然都不渗水，质地紧密，烧成温度高于1050℃，敲起来声音坚硬，声如磬（古代的乐器）。但炆器多无釉，胎不透明，瓷器则有釉，烧成温度1250℃~1350℃，瓷器坯体略为透明（如薄胎瓷薄如纸，高白釉都半透明）。

3. 土器与炆器的坯胎多有颜色，陶胎则有多种颜色，瓷胎大多为白色（也有乳白、牙黄等）。

4. 炆器介于陶器和瓷器之间（如湖南铜官的炆器等）。

目前,我们主要学习和掌握陶器与瓷器的制作即可。

二、陶艺的概念

“陶艺”一词,从字面上理解,一般可理解为“陶瓷艺术”、“陶的艺术”、“陶的技艺”(瓷的技艺、瓷的艺术)。“陶”在此是广义词,泛指陶器和瓷器,还包括所有用火烧制的土器、陶器、炻器和瓷器。前面我们已做了比较分析。“艺”则包含着技术和艺术,具体地反映在工艺技能的施展和艺术才能的表现上。陶艺作品在工艺制作的全过程中,作者的技术和艺术常常是糅合在一起的。“艺”还兼有学问、技术、艺术三个方面的含义,体现了对于材料和工艺方式的掌握能力,对于自身精神追求的表达能力,对于创造活动的研究能力。研究陶艺制品的工艺方式和艺术效果,还要透过它的表征揭示其发生、发展的陶艺规律。

现代陶艺中所指的“陶艺”一词是来自日本的外来语,20世纪80年代开始在中国出现,国门敞开20多年来,中国的艺术繁荣昌盛,艺术创作获得了前所未有的挑战和机遇,也注入了新鲜的活力。国外美术思潮、现代艺术、后现代艺术、影视、动漫艺术、现代音乐、流行歌曲、行为艺术、装置艺术、服装秀等接踵而至,令人眼花缭乱、目不暇接。

崭新的艺术观念、现代设计理念、公共(环境)艺术、构成、多种新材质、肌理、声、光、电、水、电脑、多媒体的综合运用,创作手法和表现技法的更新,数字化影像、印刷术、因特网的进步,都给中国的艺术带来了一定的冲击和影响。“现代陶艺”也是在这种背景下进入中国的,当时受国外现代艺术思潮的影响,体现纯艺术理念的现代陶艺应运而生。它反判传统的日用陶瓷,虽然脱离了使用功能,但仍以陶瓷材料为媒介,以手工技艺为主,经过“火”的炼狱之后,以其独特的艺术语言充分体现了现代陶艺的审美性、精神性、文化性和批判性,是现代艺术思潮在陶瓷领域中的反映。它综合了二维平面的绘画语言、三维立体(建筑和雕塑)的空间语言、复杂多变的工艺语言和丰富的材料(肌理)语言等多种因素,是人与泥、釉、火之间内在联系的纽带,是对泥性感觉的艺术升华。现代陶艺已成为世界现代艺术的组成部分之一。因此现代陶艺是一门综合艺术,也有人称之为“前卫陶艺”。现代陶艺的概念至今尚无定论,以上是笔者个人的见解。

三、陶艺的特征

(一) 泥做火烧

陶艺创作从纸面设计到形体制作,要经过一系列陶瓷工艺流程的步骤,陶瓷材料成型之后,经干燥并随着水分溢出而产生收缩效果,放入窑内高温烧成。

所有的造型装饰最后都必须经过烧来决定其最终的效果，没有“火”烧成器，不成陶艺。人们可以控制窑温，但控制不了“窑变”。

（二）材质特征

1. 胎骨的材质

陶瓷的材质包括成型所用的材质、釉质和各种品类所用的陶瓷装饰材料。

陶器胎骨的材质：陶器是以黏性和可塑性较强的黏土为胎质，按黏土所含成分的不同，坯体呈白、青、褐、棕、黑（山东黑陶）等色，陶器中影响较大的品种主要有：红陶、白陶、灰陶、夹砂陶、蛋壳陶、铅釉陶、紫砂陶、坭兴陶等。

瓷器胎骨的材质：瓷器胎骨的材质主要是黏土并配以长石、石英（或瓷石），胎体材质不同，就形成不同的瓷器种类，如青瓷、白瓷、黑瓷、象牙瓷、骨灰瓷、滑石瓷、玉器瓷、鲁玉瓷等，不同质地特点的材质，形成各自相适应的特点。

2. 装饰陶瓷釉的材质

装饰陶瓷釉是通过物理、化学手段获得的，釉为一种硅酸盐，与碱金属或与碱土金属化合，形成光泽美丽的透明玻璃层，与金属中的铅化合，能得美丽的光泽。中国最早发明的釉，是以氧化钙为助熔剂，以铁为着色元素的高温釉。釉有多种多样，如铁系高温釉、青白釉、白瓷釉和黑釉四大类。在黑釉类中又派生出酱色釉、油滴釉、兔毫釉、花釉等分支。

陶瓷的色釉是由不同釉料配制的结果。如越瓷青色之美（浙江龙泉青瓷），邢瓷白色之美（河北邢台白瓷），建阳瓷黑色之美（福建建阳黑瓷），钧瓷红色之美（河南禹县钧瓷）。

3. 装饰陶瓷的材料

装饰陶瓷的材料各有不同，瓷器中的釉上彩、釉下彩也不同，还有浮雕、刻画、镂空、彩绘、颜色釉等装饰手法。

四、陶艺的本质

陶艺从其本质来讲属于工艺美术范畴，它有着工艺美术的共同特征，但更具有其独特的个性，具有区别于其他工艺美术的质的规定性。任何一件陶瓷艺术作品都是陶瓷材料的质地、陶瓷造型和陶瓷装饰三者的统一，是工艺技术、科学技术与造型艺术三者的统一，是功能性、审美性和商品性的统一。当然（在审美鉴赏和审美评价时必须意识到），它也受工艺性、民族性、地域性和文化性的制约和影响，我们应从以上几方面来认知、感受和品味陶瓷艺术。

第二章 陶艺的发展及风格流派

有关陶艺的发展众说纷纭。但陶瓷艺术真正获得新生,还得从18世纪欧洲的工业革命说起,陶瓷工业生产的进步、工业技术的发展,使当时的德国发明了欧洲硬质瓷,同时出现了一批陶艺家和陶瓷技术专家,全面推动了陶瓷产业的发展,为欧洲现代陶艺的形成和发展奠定了基础。

进入20世纪之后,西方现代美术运动一个接一个,各种美术风格、思潮对陶艺的发展产生了不少直接或间接的影响,陶艺甚至作为现代美术史的重要组成部分之一,直接参与并伴随着各种美术运动的兴衰变迁。现代陶艺在世界范围内出现了令人刮目相看的变化,一批现代艺术大师也投身到现代陶艺的创作中去。例如法国著名的绘画大师毕加索(原籍西班牙犹太人)率先参与陶艺实践,1947年夏开始,他在法国南部阿尔卑斯山一个盛产丁香的小镇瓦洛里斯(Vallauris)从事长达4年的陶艺创作,后来米罗、达利等一批艺术家也投身陶艺创作,这批艺术大师们创作的大批陶艺作品引起世界上许多艺术家、艺术理论家、批评家、记者和收藏家极大的关注,尤其是毕加索的陶艺达到了当时的巅峰状态,对世界陶艺的发展起到了推波助澜的作用。在欧美、日本、韩国、大洋洲等国家和地区的现代艺术家、工艺美术家都纷纷加入到现代陶艺的创作中去。仅仅40~50年的时间,这种既原始又现代的艺术表现形式遍布了全世界。

根据白明编著的《世界现代陶艺概览》里《世界现代陶艺漫谈》中谈道:现代陶艺起始于20世纪50年代。以美国陶艺大师彼得·沃克斯受聘任教于洛杉矶国立奥蒂斯美术学院,并启动被人们称道的“奥蒂斯革命”为标志。彼得·沃克斯受当时的抽象表现主义的影响,试图在陶艺创作上以一种完全摒弃传统形式的制陶方式和审美出现,在以自由、随意、偶发的形式充分体现黏土的材质表现,并展示陶艺家个性及观念的新风格,彼得·沃克斯这种全新的创作方式和艺术风格被史学界划为抽象表现主义。和他一起创作的陶艺家还有安纳森、鲁迪·奥帝欧、福瑞姆克斯、约翰·梅森、保罗·苏特纳、凯·布瑞斯、鲁斯曼等,正是这批陶艺家们的共同努力,才使美国现代陶艺进入了一个新的历史时期。同样是20世纪50年代,在世界的东方,日本的陶艺家们也在进行全新的陶艺实践,以八木一夫为主的一批日本现代陶艺家,还有走泥社的山田光、铃木治等人也纷纷走向了脱离陶瓷功能的实用性,转而创作纯欣赏性的、带有前卫风格的陶艺作品。1954年八木一夫创作了《萨姆萨先生的散步》,当时在日本展出,引起了艺术界的震动,对日本陶艺的发展产生了较大的影响。

还有欧洲的达克沃斯、考帕汉斯、瑞·露西等陶艺家,将他们的作品加入了丰富的内涵,全新的审美理念超越了陶艺造型的实用功能,而这正是现代陶艺的美学追求。到了20世纪60年代,继抽象表现主义之后,以美国陶艺家安

纳森为代表的恐怖、怪异的艺术风格,受当时的超现实主义和波普艺术的影响而引起人们的关注。20世纪70年代超写实主义达到高潮,作品尝试装置风格和带浪漫抒情味道。20世纪80年代是现代陶艺发展的重要时期,陶艺作品趋向多元化和自由性,并具有浓郁的复兴味,今天我们看到的绝大部分陶艺风格和流派,都可以在那个年代找到发展的源头和轨迹。当时陶艺的发展促使世界性陶艺热的升温,陶艺开始走入公共环境,并得到推广和普及。各种陶艺展览、学术交流日益增多。陶艺书籍和陶艺刊物越来越丰富。20世纪90年代的综合风格占世界现代陶艺的主导地位,陶艺家更加注重个体经验和个人风格的树立,并更多地考虑将陶艺与社会、环境的融合,更加关注人性和心理的问题。陶艺的发展达到空前的繁荣。

综观现代陶艺的发展过程,美国和日本作为西方和东方的代表,对世界陶艺的发展起着巨大的影响作用。另外,荷兰的陶艺含有现代设计语言,英国的陶艺具有传统复兴味,加拿大的陶艺和美国相近,意大利的陶艺注重个性的表现,西班牙出了不少艺术大师,法国的陶艺作品带有浪漫寓意,丹麦的陶艺呈多元发展,德国的陶艺作品严谨、工艺性强,东欧的陶艺凝重、大气……

世界现代陶艺的发展是各种各样的,除了上述风格和流派之外,还有许多流派和风格并无明显的起始年代,而是伴随着整个现代陶艺史的发展而发展。在整个现代陶艺发展史中设计语言的运用,无论是美国的抽象表现主义陶艺家,还是日本的前卫陶艺家,都或多或少地可以看出陶艺作品中的设计语言色彩。

话说回来,美国和日本的现代陶艺发展较快有其一定的社会基础,一是经济方面;二是文化方面。富裕的物质生活才会引导国民消费。以往我们中国大多数人的消费是为了解决温饱,而美国人的消费更多的是为了感受、注重精神生活,关注心灵深处,这样人们才会有更多的时间和精力热情地关注艺术。工业文明的结果使许多艺术形式和审美标准产生了变化,随着照相机(数码)、摄影、摄像机(数码)、电影、电视、音响、光盘、电脑、电子游戏、三维动画、多媒体、因特网等的普及,人们不再是以艺术还原生活为目的,而是更多地以深入人的精神、抚慰人的心灵为标准。人的喜新厌旧的本性也决定了艺术形式的不断翻新变革,人们总是以极大的热情关注那未知的部分和未被展现的审美,并为文化艺术、科学、哲学创造了一个宽松的社会环境。西方的现代陶艺、现代建筑、现代音乐、现代绘画、现代雕塑就是这样以让人眼花缭乱的速度翻到了今天。西方的陶艺也是在这种大背景的情况下得到蓬勃发展。这也就是为什么西方的陶艺起步不早,但却很快地与西方现代文化融为一体,并成为其现代艺术一个重要分支得到迅猛发展和极大普及的根本原因。

与西方陶艺的大氛围相比,我们的陶艺似乎还处在初级阶段,虽然也有不少陶艺家、教育家、陶艺爱好者为陶艺事业付出了艰辛的劳动,但不少陶艺作品还只是徒有其表,模仿西欧的痕迹很大。向西方学习是个认识问题,这与如

何对待传统,实际上是一个问题的两个方面,既然我们不能照搬传统,同样我们对西方的东西,也不能是“拿来主义”。艺术不是工业产品,创新是艺术的基本属性之一,既然人的情感和对世界的认识程度千差万别,那么作为艺术家情感和表现载体的艺术品就不应该也不可能雷同。知晓国外,通达传统,都是为了更好地服务于自身的艺术创造。只有原创才是最宝贵的。

中国古代陶艺,古代的陶塑、瓷塑、陶器、瓷器奠定了中国陶艺的基础。古代的陶艺是现代陶艺不可缺少的根。传统陶艺发展到20世纪初,从事陶艺创作的艺术家分成民艺派和技艺派两大体系,到了20世纪40年代末和50年代初,日本和欧美分别产生叛逆传统的前卫派陶艺家,并在20世纪80年代影响到我国的前卫陶艺创作。

根据清华美院陈进海教授对民艺派和技艺派的研究认为:民艺派现代陶艺于20世纪初流行于日本,此时正值明治末年,在民俗家柳宗悦的推动下,日本掀起了民艺运动,产生了一批民艺派陶艺家。当时形成了以英籍旅日版画家巴纳德里契为中心,包括河本宽次郎、浜田庄司等陶艺家组成的陶艺创作主体。民艺派陶艺家从源远流长的民间陶瓷中发现了自己的艺术理想。经过反复实践,努力揭示工艺的本质,使长期陷入“技巧主义”而衰落的传统陶艺获得新的刚健活力,在陶艺界和民众中产生巨大反响。

民艺派陶艺家多是文人,他们的陶艺作品以品茶、饮酒、插花(茶具、酒器、花器、文具)等高雅的生活器物为主,作品的艺术形式多源于宋代磁州窑、民间青花、明代天启红绿彩等民窑传统。又在其他民间工艺品中广泛地吸取艺术营养。民艺派陶艺家追求的审美理想是“淡泊飘逸”的情趣和“天然去矫饰”的神韵。他们的作品注重鲜明的个人风格和活泼多样的艺术形式。而不是技术上的雕琢。

技艺派陶艺家的作品多与明、清官窑风格相通,强调工艺的完整性,风格严谨,在强调技术本位的同时,十分注重个人艺术风格的独特性。技艺派陶艺作品既保持了严格的技艺和工整的作风,又摒弃僵固的传统样式。在技艺和风格中显示个性,其中具有代表性的陶艺家应首推日本的富本宪吉。我国江苏宜兴从事紫砂工艺的陶艺家可划归此类。

现代陶艺的前卫派是“二战”后产生的。陶艺家们以泥土的表现力展示他们特定的艺术风格,把陶工们认为工艺的缺陷突出地融入他们的作品,形成令人震撼的前所未有的艺术形态,从而开辟出前卫派陶艺的新方向。此后,从根本上摆脱实用束缚的崭新陶艺诞生了,人们多称之为前卫陶艺。他们将陶艺创作推向远离传统,不断更新甚至一般人无法理解的纯粹造型的阶段。20世纪50年代之后,美国陶艺家彼得·沃克斯和日本陶艺家八木一夫几乎同时继承了毕加索等人的探索精神,共同向传统固定样式和实用形态挑战,力求不受束缚地宣泄自己的情感。从形态上表现出抽象表现主义特有的紧张动势、自由幻觉和

生命活力，在他们的影响下，前卫派陶艺家开始各种可能性的探索，并在世界各国逐渐形成主流艺术的创作群体。显然，这种纯粹形态化的创作倾向已形成现代美术的组成部分。

现代陶艺大致包括民艺派、技艺派和前卫派三个方向，其中民艺派陶艺家保持着古代陶工真挚素朴的艺术理想和土色土香的艺术风貌，他们追求形象生动、笔墨传情、质朴清新的艺术情趣，寻求顺应自然、表现泥性、充满人情味的艺术特色，但难以挣脱固有传统的束缚。

技艺派陶艺家都有一套绝技，并视技艺为生命，保留了传统陶艺的精神面貌，但很容易重蹈“技术至上”的覆辙。此外，热衷于古代名窑的复兴，也会走向重复古人的绝境。

多数前卫派陶艺家能够充分发挥材料的性能，寻求和发现各种可能性，却似乎缺少理论为背景的支撑和深刻的领悟，在作品的表层上潜留着抄袭和过于随意的痕迹。