

S H J D D E X D A N Q A T A O Y D G A D L A N

# 世界现代陶艺

## 概览

白明 编著  
江西美术出版社

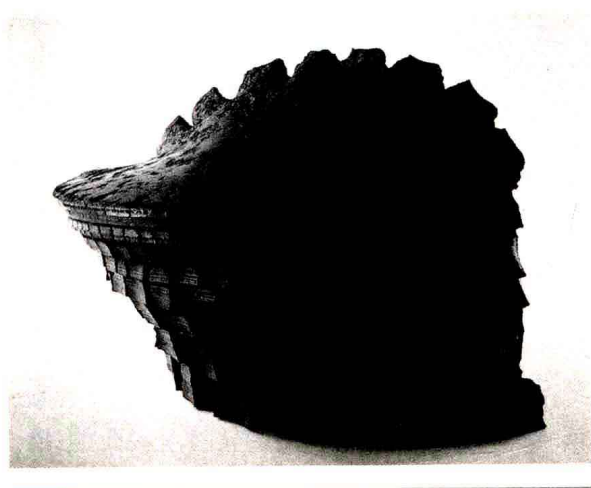


SHI JIE XIA

AO YI GAI LAN

# 世界现代陶艺概览

白明 编著



江西美术出版社  
中国·南昌

**图书在版编目(CIP) 数据**

世界现代陶艺概览/白明编著. —南昌: 江西美术出版社, 1999.1.  
ISBN 7-80580-575-X

I.世… II.白… III.陶瓷—工艺  
美术—世界—图集 IV.J537

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)  
第03270号

责任编辑: 张叠峰  
          李一意  
封面设计: 傅廷煦  
版式设计: 傅一峰

**世界现代陶艺概览**

白明 编著

江西美术出版社出版·发行

电话: 0791—8504775

邮编: 330002

利丰雅高印刷(深圳)有限公司制版印刷

新华书店经销

开本 890 × 1194 1/16 印张 17

1999年1月第1版

1999年1月第1次印刷

印数 1—3 000

ISBN 7-80580-575-X/J · 535

定价: 硬精装178.00元  
          软精装158.00元

# 目 录

---

为白明——《世界现代陶艺概览》		土耳其	164
而作（代序）温·黑格比	1	波兰	164
世界现代陶艺漫谈	2	丹麦	165
美国	14	芬兰	165
阿根廷	91	奥地利	165
巴西	91	罗马尼亚	166
秘鲁	91	南斯拉夫	166
委内瑞拉	92	保加利亚	167
尼加拉瓜	92	匈牙利	168
墨西哥	93	爱尔兰	169
危地马拉	93	卢森堡	169
玻利维亚	93	克罗地亚	169
哥伦比亚	93	埃及	170
加拿大	94	南非	171
英国	97	澳大利亚	173
西班牙	113	新西兰	176
意大利	124	日本	178
荷兰	136	韩国	242
挪威	143	印尼	243
捷克	147	新加坡	243
德国	150	泰国	244
法国	155	以色列	245
瑞士	160	中国	246
比利时	162	索引	
希腊	163	后记	



# 为白明—《世界现代陶艺概览》而作

温·黑格比（代序）

陶艺是世界性的艺术，多极文化世界对制作的每件东西都在产生影响，这当然不是一种新的现象。简要地回顾一下陶瓷的历史，就很容易发现，几个世纪以来，风格的影响，从一国到另一国——中国到韩国，韩国到日本，日本到美国，乃至整个欧洲。陶艺是一种折衷主义的艺术形式。同时，它也是常常需要团体工作的艺术形式，从小作坊制作到工业化生产，个人的艺术创造只是较近代才出现的。

20世纪的到来，使人们有更多的机会接触新的技术，并且，这时的经济环境对陶艺家的独立自主也非常有利。如今，当谈及现代陶艺，我们头脑中闪现的是艺术家个人的作品，而不是一个工厂的产品或者是那些文化传统的定式。现在，陶艺家们更注重追求个人风格。便利的全球通信使他们交流的信息大大超过以前。陶艺家们互相借鉴众多的富有哲理的见解及工作方式，他们敞开思路，随时随地汲取任何富于启发性的知识。而在过去，由于空间的限制，这种“借鉴”的发生要经历若干年时间，并且发展很慢。这种互相借鉴的结果往往造就出成熟的、一种富有生气的新型视觉语言。目前，信息交流的速度和强度缩短了个人观念的形成周期。因此，在利用大量媒体信息作为辅助手段的同时，艺术家们应经常回顾动机的本源，培养自身内在的艺术思想。

《世界现代陶艺概览》的出版将使中国的艺术家有机会审视当代世界的陶瓷艺术，无疑，它将成为很有价值的资料。同时，本书将引起东西方美学观点，亚洲、欧洲以及美洲陶艺之间的比较分析。这是一个很重要的步骤——它提出问题，引发对话，增强世界陶艺领域的活力。广泛的认识可丰富艺术家们的生活，激发更新的活力，以证实艺术是人类生活的一项重要动力。

我在中国期间常常听到中国艺术家们有这样一种担忧：在吸收外界信息，尤其是来自西方的信息时，他们的艺术品可能会失去本民族特色。这种担忧是可以理解的，民族传统文化的独特性无疑是一种宝贵的财富。那么中国的艺术家如何做到在接受外界思想和信息并从中受益的同时，又保持真正是中国民族特色的东西呢？这对于无论何种文化背景的人来说都是老问题了。对每个希望与世界接触的艺术家而言，最大的困境是寻找一种方法，在不失自身内在观念灵魂的同时，接受外界影响。信息并不具备承袭力，它只是与另类事物相关性的一种资源，其中包括其他信息、经验和选择等。当人们希望在他们的作品中体现某种传统概念时，他就必须拥有这种传统。而这

种拥有是以学习文化语言为基础的，在这里，文化语言包括历史、哲学和艺术传统等。能够掌握其他语言信息是一个很好的优势。认知差异的所在使我们更清醒，这对于创作一件好的作品显然是必不可少的。同时，通过研究和比较，可以更深刻地审视自己的风格。其他艺术家的作品往往可以充当一种启示，或提供一种方法使某种潜在的潜能发挥作用。一个真正对本民族文化传统深深热爱的艺术家不可避免地会在他的作品中有所流露。全球化是现代文明的一个遗憾。但艺术家可通过其富有个性的作品体现不同文化背景对世界的重要性。

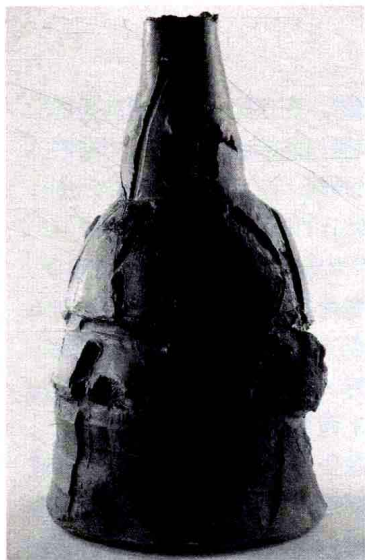
毫无疑问，世界不断的加速变化将引发文化的全球性迁移。在21世纪即将到来之际，这种改变更加迅猛，其原因在很大程度上归因于电子技术。计算机时代已成为一个不折不扣的现实，它启示未来将越来越远离先前假定的物理上的时空限制，我期待着这种可能性的到来。然而，我确信，当人类的冒险活动导致更复杂更精确的技术，模拟技术迈向更新的高度的同时，人们对那些更直接，可触摸到的物体刺激因素的需求必将使我们对体力劳动、制造过程和工艺品更感兴趣。这对于陶艺作为一种艺术形式的长远意义尤为重要。

陶瓷艺术的历史可以追溯到人类初次接触粘土以及文明起源时期。当然，陶瓷粘土的一个显著而基本的特征就是它的可触觉性以及它能够被制作成与人类自身的感觉经验类似的感觉。当我们触摸或者被粘土触碰时，我们身体的感觉将信号传到大脑，形成复杂的理性和感性模型。当我们欣赏陶艺时经常会自然产生一种触觉的记忆，使我们把作品融到它的意义中去欣赏。陶艺创作记录下与精神相关的身体经历，通过符号般的火的魔力使之得到永恒，并将在人类想象中不断产生一种强大的诗一般的震撼力。通过这种形式诞生的艺术作品反映了我们生活中孜孜追求的最大平衡。同时，它也反馈了我们为完成这一作品时艰难历程的神秘性。

中国文化支持了当代陶瓷艺术，同时也赋予几代具有天分的艺术家及手工艺人以很高的威望。越来越为中国艺术家所利用的信息技术将有助于增强使中国艺术家从巨大的中国陶艺传统背景下走出来这样一种可能性。当代中国陶艺家处于令人羡慕的位置，他们正处于一个新世纪——粘土、釉、炉火的开始。我坚信，中国陶艺将像以往一样继续影响世界陶艺的发展。此书的出版，对于认知未来中国陶艺，以及作为全球性事物的陶艺的未来将是一项非常重要和有意义的的事情。

1998年8月于纽约

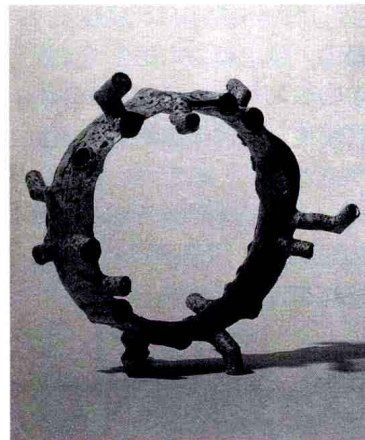
# 世界现代陶艺漫谈



彼得·沃克斯(美国)



鲁迪·奥帝欧(美国)



《萨姆萨先生的散步》八木一夫(日本)

今天，我们在对世界现代陶发展史作简略回顾时，可以清晰地发现本世纪以来风起云涌的现代美术运动、风格、思潮对陶艺发展的诸多直接和间接的影响，陶艺甚至作为世界现代美术史的重要组成部分，直接参与并伴随着各种美术运动的兴衰变迁。

在西方有一个被普遍认同的观点，即现代陶艺(美国称为当代陶艺)①形式的表达起始于1954年——以彼得·沃克思自1954年起受聘任教于洛杉矶县立美术学院(后改名为奥蒂斯美术学院)并启动被后人所称道的“奥蒂斯革命”为标志。沃克思受当时的抽象表现主义和行为画派的影响，尝试并实践一种完全抛弃传统形式的制陶方式和审美，以放任、偶发、自由的形式充分体现粘土的率性表现及展示艺术家情感观念的新风格。他以这种全新的创作方式和作品风格融合李基和滨田庄司的哲学主张和审美及行为派画家的表现方式，他的这种风格被史学界划为抽象表现主义。受他的影响并与之一起创作的陶艺家还有鲁迪·奥帝欧、安纳森、保罗·苏特纳、约翰·梅森、凯·布瑞斯、鲁斯曼、福瑞姆克斯等，正是他们的共同努力，掀开了美国现代陶艺的新篇章。与此同时，在东方的日本，以八木一夫为首的日本现代陶艺的旗手们，也不约而同地进行着全新陶艺的实践。同样是1954年八木一夫的《萨姆萨先生的散步》问世，在陶艺界引起震动，其后走泥社的成员铃木治、山田光等人也纷纷走向了远离陶瓷功能的实用性，转而创作纯粹造型的前卫风格的作品。

除美、日外，如果我们再把眼光转向欧洲，我们会很快发现，英国的瑞·露西(生于奥地利)、达克沃斯(生于德国后去美国)、考帕汉斯(生于德国)等，虽然没有像美国的抽象表现主义和日本的纯粹形式的前卫风格那样一下离传统太远，但他们自30年代以后的诸多作品，较明晰地传达着这样一种信息，那就是作品中丰富的内涵意义和情感内容远远超越了其造型的实用功能，作品的形态也因艺术家极富才情的创造使之具有了全新的审美理念，而这正是现代陶艺的美学追求。

“二战”期间和“二战”结束后，画家、雕塑家、陶艺家的迁移和流动形成了不同艺术风格的交流和扩展，其影响深远，并日益缩短地域性差异。这之后的60年代继抽象表现主义之后，以安纳森为代表的怪怖艺术风格，受当时的波普和超现实主义的影响而日益引起人的关注。与此同时，世界各地的极限主义风格也开始兴盛，70年代的超写实主义的发展，装置风格的尝试和新浪漫抒情风格的流行。80年代似乎并无主导的风格和潮流，而是更加趋向多元和自由，如果非要找出比较流行的主要倾向，恐怕要数浓郁的怀旧情结了。80年代是现代陶艺发展的重要时期，今天我们可以看到的绝大部分风格和形式都可以在那个时代找到发展的源头和轨迹。陶艺走进公共环境，并得到极大的普及。各种展览、刊物、书籍和交流不再存有障碍，促进了世界性陶艺热的升温。90年代的综合风格是世界现代陶艺的主导地位，艺术家在更加注重个体经验和个人风格树立的同时，又开始更多地考虑与社会、环境的融合，更加关注人性和心理的问题。以往的陶艺发展从没有像今天这样的繁荣和异彩纷呈。

纵观现代陶艺的发展过程，美、日作为东西两地的代表性国家，对世界陶艺的发展起着举足轻重的作用。同时，英国、加拿大、意大利、西班牙、澳大利亚、新西兰、法国、德国、荷兰及东欧各国等都是极重要和不容忽视的。

美国现代陶艺素以风格多变和激情表现著称，与现代艺术的发展紧密相连；日本陶艺则更多是在传统和创新中寻找平衡点，但绝不放弃任何创新发展的途径；英国的陶艺具有折衷主义和怀旧情绪，加拿大的北美风格与美国具有很深的渊源，意大利浓郁的艺术氛围使陶艺也极具自信和表现色彩；西班牙的创造和激情，大师辈出的国度使一切成为可能；澳大利亚、新西兰的多元与抒情；法国的浪漫寓意；德国的严谨内敛和极富强力的表现让人不容忽视；荷兰较少抽象表现，但富含设计语言；东欧的陶艺丰富多样，远离小巧、媚俗，突显凝重大气……相比之下，非洲、南美、南亚等地区和国家现代陶艺的发展则比较滞后。

世界现代陶艺的发展是多种多样的，除上述风格流派外，还有许多风格语言并无明显的



年代起始,而是伴随着整个现代陶艺史的发展而发展。如容器造型的创新;装饰手法;具象风格;浪漫抒情风格;理性主义色彩;象征风格和设计语言等。容器造型的创新,无论是日本、英国,还是加拿大、美国都没有间断过,虽非轰轰烈烈,却绝非冷落寂寞。装饰手法更是持久强劲,除中国、日本这样的传统装饰大国外,美国、英国、西班牙、荷兰、澳大利亚等现代陶艺运动较发达的国家也是名家辈出,影响深远。还有设计语言的运用更是贯穿整个现代陶艺发展史,无论是美国的抽象表现主义陶艺家,还是日本的“前卫”陶艺的旗手们,都或多或少地可以看出作品中的设计语言色彩,更不要说极限主义、波普、装饰风格和容器性作品了。现将各时期主要的风格和流派作一简单归类 and 介绍:

### 一、抽象表现主义

抽象表现主义与其说是一种风格,不如说是一种思想。这种风格的实践者并不像野兽派、立体派、印象派那样是一个相对的团体,而是各不相同的个人。他们除了所反对的目标比较一致外,我们找不出他们风格上有多少共同点。它的起源我们可以追溯到20年代前后,这期间的蒙特里安是几何抽象的代表,蒙克是表现主义的代表。熟知他们的人从他们所代表的画风中不难看见抽象表现主义的内涵。抽象表现主义一词是1919年第一次用来描写康定斯基的某些绘画的,在40年代的美国主要指德库宁、波洛克等人的艺术及行动画派。

在陶艺界最早实践这种风格的是彼得·沃克思,1954年他在加州洛杉矶县立美术学院(后更名为奥蒂斯美术学院)教学。受毕加索陶艺和波洛克行动绘画的艺术影响,主张陶艺创作中的即兴、自由的发挥,将粘土作为他的表现情感的载体,随意叠、刮、戳、压。这种彻底脱离陶瓷的实用功能,远离传统意义的造型完整和工艺技巧美感的作品一经问世就吸引了众多的年轻陶艺家,并掀开了美国现代陶艺的新篇章。在这种领域里还有一位代表人物就是被称为美国乐烧之父的苏特纳。苏特纳1921年生于伊利洛伊斯,在俄亥俄州布弗顿学院获得学士学位后追随沃克斯攻读硕士学位。他的乐烧技术源自日本,但他创造性地并没有让素烧的作品自然冷却,而是在上了色料的作品还在发红时即取出放入盛有木屑、海带、麻布、报纸的铁桶里并盖上盖,作品的高温点燃了这些有机质,伴随着“嘶嘶”的声响和浓浓的烟雾,作品呈现出丰富多彩的色泽变化。这种乐烧方式而今在西方已非常流行。块状的自由形态加上乐烧形成的丰富而极富表现的色彩是苏特纳的语言。西班牙艺术大师米罗的雕塑性陶艺和塔皮埃斯晚年的陶艺作品有不少也是抽象表现风格的。此种风格对世界现代陶艺的影响巨大而持久。

### 二、怪怖艺术风格

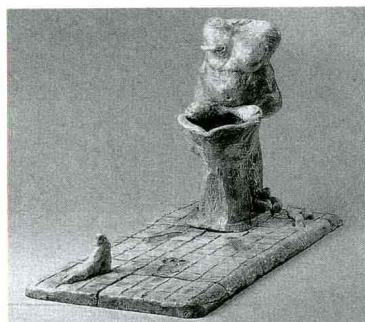
怪怖艺术风格是对传统唯美、高贵、优雅审美的反动。其艺术形式的诞生与同时代的现代美术运动分不开。美国这个现代艺术的中心,当抽象表现主义、立体派、野兽派、行为艺术、波普、达达、超现实主义、实物艺术等已成人们认可的艺术形式和艺术创造活动时,那么直面人类的另一种真实,抛开既定的标准,表现自我、展现粗俗和非礼的怪怖艺术也就自然而然地获得了它生存发展的一方天地。这方面的代表人物有罗伯特·安纳森、吉荷利、罗勃·布莱迪、皮尔瑞拉奥克等。罗伯特·安纳森是与沃克思齐名的美国现代陶艺界的领袖,在美术界素有“坏孩子”之称。1963年安纳森应邀在加州雕塑家联展上展出一件《恐怖约翰》的作品。这件陶艺作品不仅表现了令人作呕的排泄物,而且还将一只断足置于马桶之前,马桶上粘附着无头女人的上半身,乳房上爬出一只软体巨虫。这件作品激怒了在场的许多观众,并被展方责令搬出。但正是这件令人“恶心”的作品让安纳森的影响迅速席卷美国陶艺界,并将他推上“怪怖艺术”的领袖地位。在“怪怖艺术”风格的影响下,权威与审美标准已不再是人们创作陶艺所应遵循的准则。安纳森的这种风格一直持续到1991年创作的《处女的泉》。其间他的作品融合了波普和超现实主义风格。相比之下,吉荷利的作品更具有嘲讽意味,他独特的拟人化的《青蛙》作品,通过加入日常生活用品(如水管、水龙头及美国式快餐食品),这种波普化的“怪怖”形象,真实地反映了快节奏的现代生活给人带来方便的同时也带来了一种冷漠和浮躁不安,表现了作者对环保状态的忧虑。布莱迪的“怪怖”则具有一份古朴和原始的情调。皮尔瑞拉奥克的头像系列,在“怪怖”之中又增加了一份庄重的悲剧色彩。

### 三、波普风格

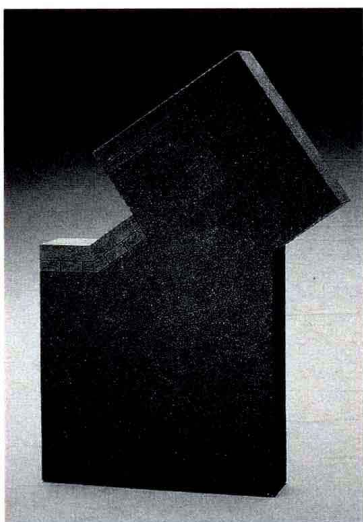
波普主义是60年代风行美国并在世界艺坛产生影响的大众文化与商业美术风格。但



罗勃特·安纳森(美国)



《恐怖约翰》罗勃特·安纳森(美国)



恩瑞特·梅斯特(西班牙)

波普艺术的真正源头，应是源自相对保守的英国艺术界，汉弥尔顿50年代的作品是波普艺术的先导。波普艺术在美国这样的国度得于发展是再合适不过的事情，浓烈的工商业气氛，电影、卡通、标志、摇滚及色情杂志等为波普美术提供了诸多的创作灵感。波普艺术迅猛发展的另一个关键因素是为了对抗占“统治”地位的抽象表现主义，在这一点上，大众的审美观起了推波助澜的作用。与现代美术思潮不可分割的现代陶艺自然而然地在美国出现了一批波普风格的陶艺家。其先驱人物还是罗伯特·安纳森，他的“节食可乐”预示了陶艺界运用大众文化形象的开始。随后的费斯哥达和克凡尼德在这方面作了有益的探索。费斯哥达波普风格具有较多的幽默与喜剧色彩，让人想起美国的趣味连环画。克凡尼德彩绘瓷盘和雕塑花瓶形象、通俗、夸张，在波普风格中糅进了装饰的语言。除美国外，其他国家的陶艺界还未形成创作规模，更多是在作品中融入一些倾向性或出现一些阶段性的实践。日本的三岛喜美代的卡通书籍和可乐包装箱，就具有明显的波普风格。但与美国地道的原汁原味相比，她的作品就缺少了一份轻松味道。

#### 四、极限主义

本世纪60年代极限主义(或称极简主义)风格在美术界获得发展，与硬边绘画、色域派和几何抽象等所代表的艺术家和作品风格比较类似。陶艺界在此风格上的代表为美国的布瑞斯、梅森、库瑞儿，西班牙的恩瑞特，荷兰的亚历山大·里奇伍德等。

相对于抽象表现主义来说，极限主义需要一套严格的成型工艺技法的支撑，理性、简洁是极限主义的基本要求。布瑞斯较早地实践了这种风格，非对称的几何造型，强烈的釉色，很有些工艺产品的味道。真正将这种风格发展得比较好的是梅森，他的巨大的“十”字型和“x”字型雕塑让人不由自主地联想起极限主义的画家凯利和罗斯科，但梅森的作品比之少了一份优雅抒情，却多了一份气派和庄重。库瑞儿的作品具有女性特有的魅力，半圆、半弧的曲线与直线棱边的交错、穿插形成面的起伏，使十分严谨简洁的结构有了动感情调，这在极限主义风格中比较少见。西班牙的恩瑞特是极限主义风格的大师，80年代以来，他的一系列作品持续着极为严谨精密的造型结构，棱角的平直转折犹如刀切，是严格意义的硬边风格。我们见不到曲线对他的作品有什么意义，因为他从不使用，冷、硬、方、正、直是他作品的风格。荷兰的里奇伍德的风格更具建筑性，深沉的暗色调增加了其作品的内敛倾向。

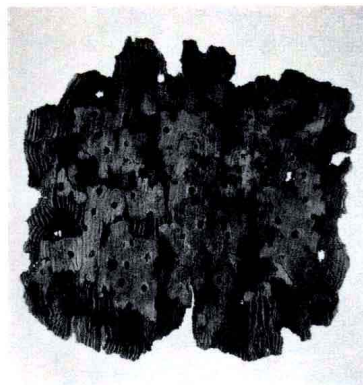
#### 五、象征表现风格

在陶艺创作的过程中，由于手对于粘土的感知和影响，不由自主地将一些情绪化的痕迹和泥性本能的表现保留下来，这种人性和泥性的共通形成了陶艺作品独特的艺术语言和审美。我们不难在世界各国的许多陶艺作品中发现和寻找出这种表现的迹象。通过这种“表现”形式的“物象”经验，暗示和引发内心的微妙世界与之契合，这就具有了象征主义的色彩。这种表现方式自50年代末以来在陶艺界一直持续至今。表现与象征的融合很符合东方人的审美情趣和创作方式。在这个领域，日本的八木一夫、加藤清之尤为突出。西班牙的科拉迪、澳大利亚的古金斯卡、美国的德斯坦勒等也是这方面的代表。

八木一夫一生的作品很难用一种风格来界定，但他的许多作品不仅将表现与象征风格结合在一起，并发挥得极为出色。《碑·妃》上部泥性柔软的起伏具有极好的衣物感，下方的洞穴，残破自由的外部边缘，两条凸起的柔态的线条等均为主题作了极好的注释。加藤清之的作品几乎一直是实践着这种风格，我们不仅可以看到作品自由表现的外形，还可以看到不少情绪化表现的装饰因素和具有飘动感的色泽变化，作品所表达的主题由此也更为明确。西班牙的科拉迪融自由表现于情理意象之中，作品的质朴感人与他掌握的独特材质、工艺和烧造有关。古今斯卡使用泥板成型，是展示薄薄泥片之表现魅力的专家。与之相比，德斯坦勒的作品则更具有宗教感，融粘土的表现与教义的象征于一体，强烈地震撼着观者的心灵。

#### 六、理性象征风格

由于设计因素在陶艺创作中具有悠久的传统，也就决定了与设计共生的理性色彩在陶艺创作中的地位 and 渊源。自50年代抽象表现主义的风行一时，其后波普、怪怖、超写实、极限主义、装置与环境艺术等此起彼伏，但唯有理性主义色彩不张扬也不间断地在现代陶艺的发展中一直走到了今天。理性象征与表现象征不同的是表现形式，更具体一点是作品的形态语言不同，其抒情寓意的象征性则是共通的。日本的铃木治、八木一夫，美国的赫胥、库瑞



卡萨诺维斯·科拉迪(西班牙)





儿是这方面的代表。

铃木治的作品优雅考究，富有诗意。代表作《马》用两个长方体组成如建筑物的外型，创造性地将马头部作凹陷处理，利用光感形成的阴影将马回头低首的亲切感、韧性和力度表现得让人惊叹。无论是陶质材料还是瓷质材料，铃木治对简洁的造型总是情有独钟，寓动于静，形成鲜明的个人风格。八木一夫的作品涉及了诸多的领域，《记忆中的云》、《风月》、《SOS》等均是这种风格的经典之作。赫胥的三角器让他获得了声誉，一个简单的三角器在他手下竟化出那么多的变异，但在三角器形之外，他表达的却是关于东与西、古与今的文化思考。库瑞儿的作品在极限主义的外表下流露出的则是生命的律动和永恒。

### 七、容器造型的新生

在当今世界陶艺界，尤其是以年轻陶艺家为主体，普遍存在这样一个观点，那就是提起陶艺似乎并不包括容器性造型作品。这不能不说是个认识上的误区。在当今强调艺术家的个性，强调艺术风格的标新立异的大环境中，由于雕塑性语言所具有的独特优势和表现力而成为陶艺创作的主要方式。但容器性作品的发展和创新，由于多了一份与传统不可分割的亲密联系反而显得弥足珍贵，不仅需要艺术家付出更多的辛劳，也需要艺术家具备更高的修养和足够的勇气。在这一领域，取得令世人瞩目的成就并倍受人们崇敬的当属英国的瑞·露西和老帕·汉斯。露西自30年代、汉斯自40年代一直从事着容器性作品的创作和研究。他们并未像日本的八木一夫和美国的沃克思那样，以一种突变的方式旗帜鲜明地远离传统，而是从容地在极大的限制中寻找属于个人的表现空间和表现形式。他们的作品虽然还保留着明显的容器结构，但在造型的线形处理上利用不同的变化和组合，寓大动于大静之中，加上釉色和肌理的极富创造性的发现和应用，使作品无论在形与色及审美上均具有一种令人心动的美感。这种美感我们无法在传统意义的作品中去经历，这就赋予了其作品清晰的现代意义。正由于他们的贡献，露西和汉斯被公认为现代陶艺的泰斗，并影响着无数的后来人。除英国外，持续容器性风格创作的还有出生于奥地利，发展于英国和美国的露丝，出生在加拿大，发展于美国的罗丝兰，美国的诺金，日本的富本宪吉、楠部弥二、河本五郎，挪威的阿洛奈·奥赛等诸多的艺术家。

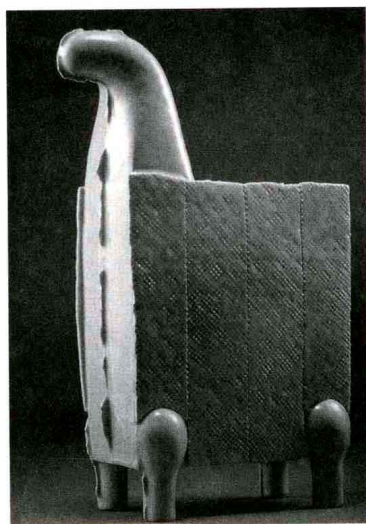
露丝的作品纯净如雪，严谨的造型中加上穿插的块状结构，使作品高贵迷人；罗丝兰的作品具有永恒的旋转感；诺金的“紫砂茶壶”别出心裁；富本宪吉的华美；楠部弥二的典雅；河本五郎的奔放；奥赛的抒情。正是这些陶艺家们的共同努力极大地丰富了容器性陶艺的内容，并使之在国际陶艺界得以持续的发展。

### 八、浪漫抒情风格

由于艺术家固有的诗人才情和浪漫品性，加之陶艺材料在这方面具有的天然表现力，浪漫抒情风格在现代陶艺界比之音乐、文学、绘画等具有更广泛的创作基础。在整个现代陶艺的发展史上，许多知名的陶艺家无论是在其作品的造型还是装饰上都或多或少地流露出这种风格的迹象。意大利的扎乌里·卡勒，美国的奥蒂欧、黑格比，挪威的奥赛等都是这种风格的代表。

卡勒的作品是以造型和釉色的相互呼应和补充来展现其浪漫特质的，两者几乎分不出谁重谁轻。造型的动感和釉色的温和人联想起水漫沙滩的柔柔触觉和海风拂面的温润亲切，他是以隐喻的文学方式将浪漫情怀在不知不觉中传达给观众的高手。奥蒂欧曾与沃克思一起创建了对美国现代陶艺起着促进作用的阿奇·布雷基金会，是美国第一代富有影响力的现代陶艺家。由于中国的陶艺家对他的了解比较早，因此没有在本书中专门介绍他。奥蒂欧自50年代以来，一直持续着在雕塑型容器上描绘女人体和马。色彩鲜明，在冷调子的底色中衬出白净粉润的女人体，柔态扭动的身姿显出肉欲魅力与欢乐。线条流畅生动，并将人体与动物的造型与容器造型相结合。造型上的起伏凹凸增加了作品的整体动感，极显浪漫本色。相比之下，黑格比的作品是属于宁静与安详的类型。自然宽阔的风景画卷，在他手下形成极富装饰性的画面，近年的瓷塑作品更是在优美抒情的风格上走得更远。奥赛的风格主要是依靠画笔的涂抹挥洒，及对点、线、面把握所形成的节奏感，将一种情感的律动表现出来……

艺术作品是传达艺术家心性情感的载体，陶艺经由艺术家双手的触摸点化而成，终其一



《马》铃木治(日本)



瑞·露西(英国)

生实践的正是抒情二字。

### 九、装饰风格

装饰应用于陶瓷在世界范围内都拥有悠久的历史 and 传统，中国自不必说，日本也极有渊源，欧洲、中东、美洲等地也是如此。现代意义的装饰风格，首先是本世纪20年代在日本出现，代表艺术家是富本宪吉。他通过与伯纳特·李基的交往，认识到树立个人独创性风格的重要性，1913年在日本法隆寺附近筑起“乐烧”窑，1915年夏天在自家住宅筑起烧造高温瓷器的窑炉，正式开始创作。他的作品素雅而华美，从釉下青花到釉上彩绘直至后来的金银彩，无论哪一种作品均体现了以往不曾有过的崭新的装饰语言，丰富多样。从装饰性的写实风景和花草到秩序感的几何装饰纹样，从造型到图案，不仅精美和充满魅力而且从不重复。除他外，像日本的楠部弥二、河本五郎、加藤卓男、中村康平等都是日本这类装饰风格的代表。

而在美洲和欧洲，现代装饰风格是受中世纪宫廷艺术的影响，代表人物是美国的贝克福瑞·拉尔夫和沙格瑟。拉尔夫80年代的作品繁复、华美，运用设计构成语言将丰富鲜艳的单色平涂于不同的几何图形上再组合穿插，在陶瓷作品上形成不同的空间感、透视感。如果说以富本宪吉为代表的彩绘装饰风格还带有东方审美的诸多渊源的话，那么拉尔夫的釉上彩绘装饰作品则具有典型的西方色彩。沙格瑟的作品则是将珠光宝气的瓶和壶巧妙地置于一自由形态的粗涩的泥块之上。他的装饰语言更多地体现在造型上，似罗马字母的壶的造型，配上巴洛克和洛可可风格的复杂的曲弧型把、钮，夸张的形体，考究的附件，华贵的色彩，使作品优雅而艳丽。与沙格瑟一样，日本的中村康平也是在造型上融装饰风格于作品之中。由于装饰风格的传统悠久，在世界各国的陶艺界均拥有庞大的作者群。

### 十、具象风格

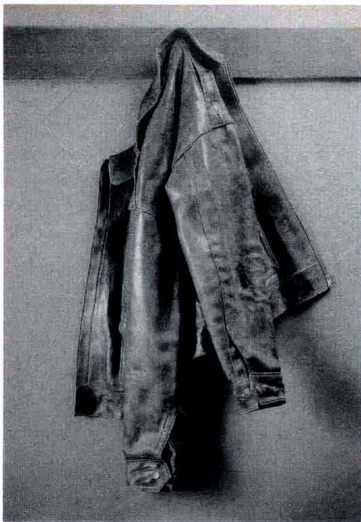
具象艺术风格在世界各个国家的整个现代美术运动中从未有过间断，只要翻一翻世界现代艺术史，就可以从除抽象之外的不同的时间和不同的流派中找出具象主义的痕迹。具象风格主要是指：以人物为主体的美术，以变形和夸张的形式，表达艺术家在视觉艺术中对事物的认知。具象风格与抽象风格相反，但与写实主义相比又多了一份自我表现的空间。严格说来，具象风格既不是指现代艺术史中某一个特定时代，也不是指某一个特定的团体和流派，它具有比较大的宽泛性。在本篇文章里我将具象风格主要界定在以人物为主体，但又不是严格意义上的写实风格的雕塑性陶艺。这方面的代表人物有美国的安纳森、菲瑞、鲁赛娄、麦克考鲁，法国的乔治·金克罗斯，荷兰的薇拉丁根，捷克的波尔科拉伏科娃等。安纳森的风格无需多说。菲瑞80年代巨型人像在美国有较大的影响，她手下的人物笨拙、木讷、拘谨、僵直，加上亮丽的色彩涂鸦，充分体现美国人的简单、幽默与讽刺的本性，是高度发达的经济物质生活中人们日益空虚、冷漠、庸俗的精神之真实写照。鲁赛娄则利用具象写实的人体躯干上顶着一个瓶形的大脑，来表达他对社会的认识。近年来初具影响的麦克考鲁的作品则具有悲剧主义色彩，所有的断残女性躯干似乎正做着健美运动，但表层色泽却分明体现出肌体的苍白与毫无生气，我们不能不佩服作者的寓意深刻。法国的乔治·金克罗斯在80年代末90年代初引起人们的关注，他将印模成型的人物的头、手、足与柔软的泥片组成的雕塑，少男少女缠绵相拥，脸部表情的安详、深情与飘动破碎的衣物形成极富表现力的视觉反差，传达着一种浓郁的怀旧情绪。薇拉丁根则将人物肢体语言的律动感把握得微妙而传神。相比之下，波尔科拉伏科娃更多关注的是平凡小人物的真实状态，充满善良的人道主义情怀。

### 十一、超写实主义

超写实主义又称超级写实主义、新现实主义和照相写实主义，源自并兴盛于美国，其后波及世界各地。60年代末至70年代，作为世界现代艺术的中心，美国艺坛出现了莱斯利、克洛斯(绘画)、安德烈·汉森(雕塑)等人，其作品的逼真程度让人如面对照片或真人。日益发达的科技和丰富的材料为这种风格的发展提供了便利的条件。这种风行一时的潮流不可避免地给美国的陶艺界带来了活力，并出现了像莱文、理查·萧、杰克·斯坦切克和日本的三岛喜美代这样超写实风格的高手。莱文与查理·萧都是在70年代中期开始创作这种风格的作品，除了上述的超写实绘画和雕塑对他们的影响之外，波普艺术和安纳森的怪怖艺术作品对他们的创作也产生过影响。莱文一直是以逼真的手法创作了一批“旧皮货”作品，后期作品



汉娜·波尔科拉伏科娃(捷克)



玛莉莲·莱文(美国)



中甚至采用实物作为“皮货”的配件。理查·萧直接利用物品翻制出软模然后注浆成型，烧造后再采用丝网印刷技术和釉上彩技法复原物品的色泽。他们俩人的共同点都是作品几可乱真，并具有浓郁的怀旧情感。道·杰克和斯坦切克作为后起之秀，在人体雕塑的乱真方面具有令人称道的独特之处，他们并不仅仅以乱真的效果本身为目的，而是在作品寓意的深刻方面向前迈出了一大步。三岛喜美代是日本超写实主义的代表，她娴熟的制陶技术和丝网印刷的能力，使她在处理其作品时显得得心应手。只有当这些作品以一个群体的方式在一个场域里向公众展示时，我们才能发现超写实主义风格所具有的真正魅力……

超写实主义风格在世界其他国家的陶艺界虽有所涉及，但未流行。

## 十二、陶艺与建筑和环境艺术的融合

现代陶艺走进建筑和环境是社会发展的必然结果。现代建筑风格的演变实际上也是依靠许多新材料新工艺的发现和运用，才得以实现的。一些传统的建筑材料，像木材、皮具、石料等，也由于新的使用技法和加工方式而得于新生。建筑师们也和艺术家、科学家一样，在不断选择和发现适合他们表现和使用的因素。在日新月异的新建筑中，人类的才情得于充分的展现。正是这种日益扩大的跨学科、跨专业的综合，使艺术家、科学家不断加入到建筑和环境中来。在这种情形下，脱离了传统意义，如居室小摆件、日用品或作为建筑之砖瓦的现代陶艺走入环境艺术之中，就显出其不可多得的优势——丰富的肌理与形态表现，釉色与烧成的独特魅力，坚固耐用的性能，最重要的是陶艺所具备的与人性的天然亲切感。本世纪50年代以来，陶艺家在建筑和环境领域施展才华并形成一定影响力的人物当数西班牙的米罗，日本的会田雄亮，美国的露丝·梅森、辛莫曼，加拿大的柏得利，荷兰的巴巴拉，挪威的可丽斯太斯，还有西班牙的梅斯特。米罗在50年代创作的联合国教科文总部的太阳墙是独立的陶板壁画景观，直至今日也风采依旧。会田雄亮不仅能做绝妙的陈列性小陶艺作品，他的大量巨型陶板壁画以鲜明的艺术风格为他赢得极大的荣誉，而真正全方位展现才华的是他设计并实施的诸多陶艺景观工程，像《水之庭》、《陶与水》、《水阶》等，而《水之庭》竟让他获得了日本人极为看重的吉田五十八建筑奖。美国的梅森与辛莫曼是以巨型陶艺作品的户外陈列参与到环境艺术中来。达克沃斯·露丝除容器性作品外，她的大型陶板壁画也极为精彩，震撼人心。柏得利的《项链》如冬天的冰凌密密地排列在克勒那市政厅(加拿大)，很有些装置的味道。荷兰的巴巴拉几件长约5米的陶艺作品竖立在闹市广场，鲜艳的红色，螺旋造型的动感，一点都不亚于雕塑大师考尔德。梅斯特的作品则更让人惊叹，他如建筑般的景观陶艺作品竟达几十米之巨，在西班牙瓦伦西亚的高速公路旁，一眼望去其宏伟气派可想而知。还有其他的艺术家，如美国的黑格比、库瑞儿、罗斯曼，日本的伊藤公象，挪威的可丽斯太斯等都以自己的方式参与到建筑和环境艺术中来，使陶艺在更广阔的场域走进人们的生活。

## 十三、装置风格

在陶艺作品中融入装置艺术风格，其实是陶艺家对单件陶艺或对非场域性的陶艺作品在情感、观念和视觉艺术氛围整体表达上的“乏力”和不足的必然选择。今日的陶艺家在创作作品时需要考虑的因素不仅仅是作品本身材料的、色泽的、形态的、观念的，而且还包括与作品共生的环境，诸如灯光、布局，人的行走方向，场地的色泽、质感、音响、空间的整体效应。正是这种宽广的大视觉、大场域、大思维的边缘化状态，自80年代以来让装置艺术风格越来越受到陶艺家们的青睐。现代陶艺作为现代艺术的组成部分，这种互通是再自然不过的事情。日本的三岛喜美代、铨江良二、寄神宗美，美国的沃尔特·迈康纳尔、约翰森·格林是这种装置风格在陶艺界的代表。

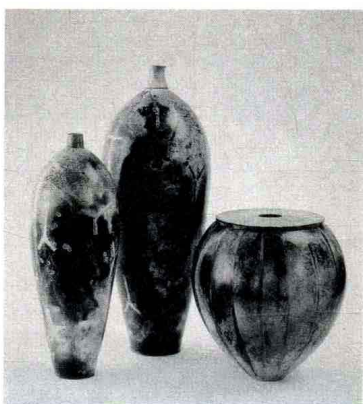
铨江良二是日本陶艺界较活跃的陶艺家，他主张让陶艺回归泥土本身，故他的许多作品是以陶土通过印模形成头像，未经烧成即放置户外的展览场地。由于粘土未经火烧，展后也就不能保存，他的这种行为和主张在日本也并未有太多的人仿效，但却影响了美国的年轻陶艺家约翰森·格林。她利用几个大的包装木箱形成一个如小居室的空间，在箱体里面四周抹上一层粘土，待干燥后，人持灯穿行或静立于“居室”之中。她的作品体现了现代人与居室之间的一种深刻矛盾关系。沃尔特·迈康纳尔的作品营造了一个相对独立的空间，似温室中的试验物，有一种被剥夺被侵害的感觉，这是现代人不安心理的真实写照。寄神宗美与三岛



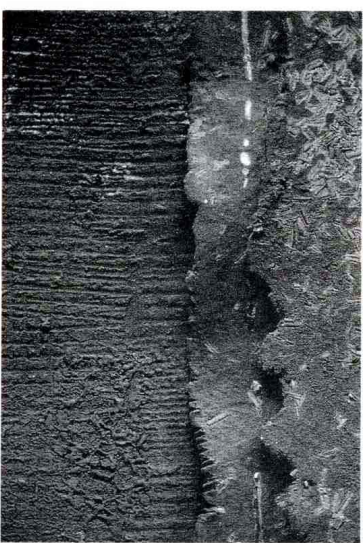
《水之阶》会田雄亮(日本)



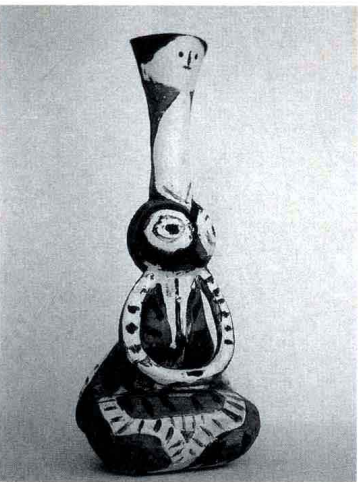
三岛喜美代(日本)



尤塔·温格勒(德国)



庞培·皮阿纳佐拉(意大利)



毕加索(西班牙)

喜美代风格表征详见的专门介绍。

#### 十四、自由多元的艺术风格

在世界现代艺术史上,既有以群体方式出现的画派(印象派)、主义(超现实主义)、组织(青骑士),也存在着在一种宗旨下各自独立的创作和表现的潮流(抽象表现主义),更存在一种很难归类的艺术家,如大名鼎鼎的杜桑和博伊斯。陶艺界也如此,众多的流派和风格主义也很难将各种陶艺作品和现象纳入其中,况且新思想、新材料、新工艺的层出不穷,更形成了众多的“自由”派艺术家,我们暂且将这些作品和陶艺家收入自由、多元、综合的艺术风格中来。这类“自由”派人物众多,如日本的八木一夫、藤平伸、荒木高子、中村锦平,意大利的皮阿纳佐拉、芬达纳·路希欧,荷兰的巴巴拉,西班牙的塔皮埃斯,美国的谢纳、葛里格瑞·兹尔林和荷兰的突拜斯,挪威的可丽斯太斯,德国的温格勒,英国的庞塞蕾、史密斯等。

八木一夫自当列为自由、多元风格的真正旗手。他从最早的装饰性容器风格,到以《萨姆萨先生的散步》为代表的立体意象形陶艺,至以《碑·妃》为代表的理性象征主义和以《头像》为代表的具象风格,直至《教义》、《SOS》为代表的几何造型风格。每一次转变都使他的艺术获得全新的生命力。各个时期的作品也可成为那个时代各个风格和样式的代表作品,其意义和地位非同一般。藤平伸则略带抒情色彩;荒木高子具有象征写实风格;中村锦平则充分发展鲜艳华丽的釉色装饰;皮阿纳佐拉看重的则是在作品中体现时间与人性的关怀;路希欧更多是画家的表现语言;巴巴拉的旋动感和秩序感让人心动;塔比埃斯更是转化普通材料语言的大师;谢纳的符号性作品为传统陶艺语言注入了新的活力;葛里格瑞·兹尔林在肌理形态和作品的视觉形式上作了极有艺术品位的拓展,突拜斯的形而上意味让人驻足,可丽斯太斯的人道关怀增加了作品的社会意义;温格勒的乐烧使简单的形体变得极富动感;庞塞蕾是造型和釉色使用的高手;史密斯则让弧形容器显出沉默和思考的魅力。

自由与多元符合人类社会进步的自然要求,也是对社会高速发展所形成的世界大同趋势的一种必然反动。

以上这些流派和风格是无法真正概括整个现代陶艺发展的脉络和状态的,好在本画册并非一本理论著作。近千幅世界各地的陶艺家们的精彩作品是对辞不达意或风格归类不足的补充和完善,相信丰富的视觉语言更能直接准确地为读者勾划出属于他们自己的世界现代陶艺发展的概貌。随着现代陶艺的世界性交流的不断扩大和加深,今后用简单明晰的语言和审美风格来形容不同国家、不同地区、不同流派、不同风格的不同艺术家的作品将越来越困难。世界大同与信息社会的到来,使国家、民族、传统和现代等概念越来越丧失其原有的界定意义。陶艺走向边缘性和多元化现在已见端倪并呈日渐明朗和普及态势。

#### 几个相关问题

为了让大家能对世界现代陶艺的发展有一个更整体的认识,有必要将几个相关的问题加以分析说明。

##### 一、著名艺术大师的参与和西班牙三杰

各时期著名艺术家加入到陶艺作品的创作中来,自高更、毕加索以后已是个很普遍的现象。因为粘土与火的创造力对艺术家来说是极具魅力的,陶艺也因这些艺术家的参与而变得越来越丰富多彩。现代陶艺无论在东方还是在西方作为纯艺术的一个门类已成为大家无可争辩的事实。相比绘画与雕塑,陶艺具有诸多独特而迷人的表现力和创造力,其创作过程中人与物之间亲切、愉悦的交流方式及人的主观创意与粘土的自由表现及烧成的不可预期的变化,留给艺术家的创作空间和美丽期待,都是陶艺吸引艺术家的根本所在。只要你一涉足你就无法抗拒。世界陶艺发展中,许多陶艺家本人就是画家或雕塑家,如意大利的路希欧、皮阿纳佐拉,日本的三岛喜美代。而像雕塑专业转而制陶的人则更多,如日本的八木一夫、荒木高子,挪威的可丽斯太斯等。而世界级大师参与到陶艺创作中来最早应属高更,其后的毕加索、米罗、贾科梅第、夏加尔,直至近代的塔皮埃斯等。高更的陶艺实践并未引起人们的广泛关注,毕加索、米罗等的参与却不仅丰富了大师们本人的创作方式和材料表现的诸多可能性,更为陶艺的发展起着不可低估的引导和促进作用。毕加索直接影响了沃克思、安纳森等第一代美国现代陶艺的先驱们,米罗的东方情结则影响着远在日本的八木一夫,直至后来的陶艺进入公共环境领域等。本来现代陶艺的发展就是深受现



代美术运动的影响并与之密不可分，因为大师的加入则将现代陶艺与现代艺术发展的亲密关系变得更为融融。陶艺界津津乐道的是，西班牙作为文化艺术的大国，产生了诸多改写世界美术史的巨匠。毕加索、米罗、塔皮埃斯等对陶艺的涉足同样直接或间接地改变着现代陶艺的发展。

毕加索的创新意识和创作精力都非常旺盛，他的智慧和体能都帮助他实现了他一个又一个艺术理想，并给他那个时代增添了耀眼的光辉。但在陶艺语言上还没有走向深入，这并不是毕加索的错误，而是陶艺无穷无尽的丰富表现力让现代的人们再回头看40、50年代陶艺作品感到不满足而已。但毕加索以其自由和一贯的画风为陶艺的发展提供了诸多的可能性，对后人影响深远。米罗是一位伟大的艺术家，且极富宽厚善良的本性，这足以让他所从事的任何艺术门类都注定是要成功并成为后人追寻的榜样。米罗一生中最杰出的贡献除绘画外还有他的陶艺，相信凡是见过他陶艺作品的人都会赞同我这个观点。只不过当时人们还跟不上他的艺术智慧，很难认识到米罗老先生自50年代开始的并不很多的几十件陶艺竟会对后来的陶艺家产生如此重大的影响。他的巨型陶板壁画、雕塑性陶艺、陶盘等在对线的理解及平面的、立体的形态上都体现出他独一无二的价值。塔皮埃斯如他的前辈和兄长们一样，是注定要引起世界关注的大师，现在谈起塔皮埃斯不仅仅是如日中天的声誉，还有一种德高望重的“权威”象征。综合媒体绘画作品能在全世界得到首肯并成为年轻人乐意接受和使用的一种表现方式，与他的贡献是分不开的。陶艺是他晚年作品的重要组成部分之一。塔氏虽然没有经过陶艺创作的训练，但一出手的作品即让我们这些所谓科班出身的人为之一震，并真的相信：艺术最重要的还不是技术，而是修养和智慧所展现的一种新的审美领域。他的作品以平实的形态和方式充分展现了粘土自身的美感价值，使平凡的物品转换成不平凡的精神诉说。

## 二、设计问题

在陶瓷上运用设计语言和技巧由来已久，甚至可以这么说，在陶瓷发展的整个历史过程中都融入了设计语言的应用和发展。关于设计的概念辞海中的解释为：根据一定的目的要求，预先制定方案、图样等。这里我们可以清楚地知道设计包含以下几个方面的内容：1.一定的目的和要求，反映在陶艺创作上就是作品审美的最终形式。2.预先制定作品的方案、图样，指的是作品完成之前就应为作品能达到其设想的目的而进行的步骤、方法、技艺的规划与安排。3.视觉传达的方式，这一点非常重要，实际上无论是作品的最终形式还是为达到这种形式而进行的步骤、方法、技艺的规划与实施都是以最终的视觉方式来传达的。在陶艺界谈到设计，人们比较容易想到功能性实用陶瓷，似乎只有那一张张图纸和规矩严谨的造型才需要设计。而事实上，除这些以外，其他一切陶艺作品的产生都离不开设计因素，只不过或多或少、或显或隐而已。不管是表现的还是理性的，是抽象的还是具象的，是观念的还是唯美的都离不开设计因素。陶艺作品的空间形态需要设计；采用什么工艺和步骤、方式需要有效的安排，而这种过程所留下的痕迹最终与作品的审美形态紧密相连，也离不开设计；烧成方式的选择与控制，装饰的结构和安排，这些均没有脱离设计的范畴。只不过严格的容器性作品的设计在作品制作过程中几乎没有什么自由发挥的空间，而陶艺作品的设计因素在制作过程中可根据艺术家与粘土交流的不同情况而具有比较大的可调整性，甚至可完全抛弃原有的设计来创造。这并不是说抛弃原有的设计等于不需要或没有设计，而是因为有了更好表现的新的设计方案。除空间形态外，装饰与设计的关系则更无需多说。陶艺个体的创作离不开设计，装置陶艺和公共环境陶艺则更需要设计艺术的支撑。

设计在陶艺发展中的地位是明显的，现在不是讨论设计需不需要的问题，而是如何运用的问题。相比之下，设计因素多的作品其理性、严谨、装饰的成份就多，作品的内敛倾向和共性的范围相对也广泛一些。反之则表现随意、浪漫的成份多，作品的外张性和个性的范围也相对更大一些。设计运用于陶艺创作不仅有利于作品的审美形态，也是陶艺所使用的材质、工艺、技法、烧成的诸多特殊性所决定的。

## 三、日、美现代陶艺之比较

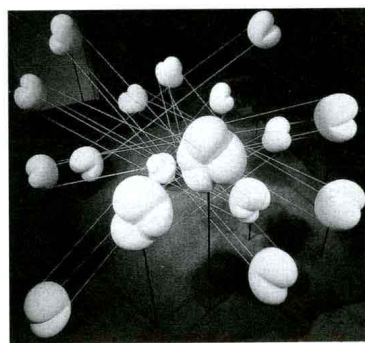
日、美作为世界现代陶艺发达的国家，由于其具有的代表性和影响力，有必要对他们



米罗(西班牙)



塔皮埃斯(西班牙)



板桥广美(日本)



八木一夫(日本)

进行一下比较研究:

我们会首先注意到他们的基本相同或相似点:

1. 美日均为当今世界上发达的资本主义国家。
2. 科技先进、法制完备、人民生活富足。
3. 陶艺的大众普及性极高,日本尤其广泛。
4. 陶艺技法多样,流派众多,与陶艺有关的展览、交流、研讨和营销均比较普遍。
5. 与陶艺配套的相关产业发达,包括成型工具、粘土原料、釉药等,如方便食品一样能满足陶艺家的创作需要。

其不同点:

6. 对现代陶艺的发展具有重要影响和作用的代表性陶艺家层出不穷。

其不同点:

1. 基本国情:日本——国土狭小的群岛国家(37.7万平方公里)气候湿润,人口众多(1.3亿),民族单一,资源贫乏。宗教信仰主要为神道和佛教,日语为国语。

美国——疆土辽阔(936.3万平方公里),气候多样,人口相对较少,民族众多,资源丰富,宗教信仰主要为基督教、天主教,英语为国语。

2. 文化传统:日本不仅历史悠久,传统文化深厚,而且日本还是一个善于学习外国先进经验的拿来主义者,同时又是一个极为成功的改良主义者。从公元7世纪到9世纪向中国学习文化、技术,包括茶艺的引入、陶瓷的学习、禅宗甚至对文字的直接借鉴;明治维新之后,从欧洲学习先进的工业技术,从英国借鉴文官制度和社会管理体系;“二战”后又从美国学习先进的现代企业管理和科技等等。把这些因素结合起来,加上自己的消化与创新,达到融会贯通的地步,形成自己的独特模式。奇怪的是,不像有些国家出现的那样,形成不可调和的文化冲突,而是极为自然地成为现代日本的文化象征,如日本文字、服装、茶道、传统陶瓷、禅理和日本建筑等。而美国历史短暂,建国至今才222年,是世界上少有的没有童年文化的国度,有的只是各国文化的融合。美国虽没有深厚悠久的传统文化,但却拥有现代文明的优势。特别是20世纪以来,世界各地的科技、文化、艺术的优秀人才云集美国,不仅使美国的科技事业一日千里,文化上也取代法国成为新的世界艺术的中心。没有传统的包袱,反而促进了创造精神的张扬。异彩纷呈的现代美术运动,遍布各地的各大博物馆、美术馆、画廊,公共艺术、商业美术环境等,为艺术教育提供了得天独厚的文化氛围。崇尚创新,提倡个性风格是美国艺术教育的宗旨,快餐式大众文化的风行更是美国商业社会的独特风景。

基于以上的比较,表现在陶艺创作上:由于地域、气候、民族、人口、资源、宗教、传统、生活习性等的不同,培养了日本人对自然的崇尚及干净整洁的民族生活习性,对材质有天然的珍惜感。由此,自然、朴实、永恒、虚空、精巧的审美境界,就成了日本陶艺家的追求目标,也是日本陶艺的显著特征;而美国陶艺则显出更多的人性、自由、率直、高大、粗重。日本更重视和完善技艺,并突显技艺在陶艺中的位置和美感;美国则偏重技艺为陶艺成型的手段。日本陶艺偏重理性及设计性;美国陶艺则偏重随意和表现性。日本陶艺色彩丰富、含蓄,讲究微妙的变化和处理;美国陶艺色彩鲜明,注意大效果而忽视小细部。日本陶艺造型考究,线形结构及人为的设定因素明显;美国陶艺则较随和,泥性的表现因素较强。日本陶艺更具装饰性,美国陶艺则具观念性。日本讲究含而不露,美国讲究通俗易懂。日本陶艺风格流派众多,形式多样,尤其是在民艺派的实用性陶艺的研究和创作上,在世界上独领风骚(这一点本书因篇幅问题及关注的方式不同没有太多涉及);而美国则更多样化、现代化,更加五花八门,在创新上尤胜日本一筹。

这种粗略的日美现代陶艺比较十分有限,还可以在更广泛的领域去深入探讨,包括哲学、心理学、语言学、经济学,陶瓷的产业化、陶艺的市场问题,不同民族的思维方式、教育方式等,甚至还包括战争及战争的影响。

这种多方面多角度地比较方式,不仅适用于日美现代陶艺,也更能帮助我们明晰世界各国现代陶艺风格的相似与差异。

#### 四、现代雕塑与雕塑性陶艺

现代雕塑对雕塑性陶艺的影响是显而易见的,他们的亲缘关系似乎随着两者的相互发展从形态和创意上越来越难以分清。但只要稍加思考和分析,其不同之处还是很明显的,



朗·纳嘉尔(美国)



甚至是本质的。

1. 材质区别: 陶艺作品的基本表现媒体和要素在成型上只限粘土, 而雕塑则比较广泛, 除粘土外(大部分只限于创作过程中使用, 以粘土作为终极作品的形式还不是很多, 除中国传统泥塑外), 主要材质包括石材、金属、玻璃、木材、石膏、聚合物及一切可用于雕塑的已有的和新的媒材。

2. 成型工艺不同: 陶艺与雕塑的成型方式均丰富多样, 也可以相互借鉴和通用, 陶艺除少部分小件作品可用实体外, 更多的是需要中空, 这样有利于减少作品的重量和烧成中的损坏。泥条盘筑、泥板成型, 就是适应这种需要而产生的, 并具有广泛的用途。由于中空的要求, 不仅加大了工艺难度, 也形成了特殊工艺技巧下的特殊的审美效果。而雕塑则没有这样的负担, 在同样是以粘土为素材的情况下, 成型过程中堆塑的方法较普遍。在一件作品形态完成以后, 对雕塑而言则意味着“结束”, 不管其是否要翻模变成别类材料(如金属或聚合物等)。但对一件陶艺作品而言还只是个半成品, 还需要釉药和烧成工艺来确认和改造。

3. 釉药的表现: 这是属于陶艺的专利, 它与粘土和火一样是构成陶艺审美的重要组成部分。

4. 烧成工艺: 这也是专属于陶艺的独特工序, 也是最具创造性和审美魅力的一道工序。因烧成的不同, 可造就作品不同的色泽和不同的质感效果, 作品形体的变异有时也是让人惊异的。像破裂、塌陷等都不是人力可控制的, 再加上釉药的丰富表现及色彩变化, 或亮或涩, 或明或暗; 可单纯高贵, 可自然朴实。甚至没有釉药的粘土本身也足以用平实亲切的质感和语言动人。尤其是经烧成工艺形成的陶艺作品的色温感更是雕塑不可具备的, 而釉药和烧成的可变性又为陶艺创作增添了无穷的表现空间和审美魅力。

充分地展现人的观念和充分地展现材料的美感, 也就是充分挖掘材料本身所具备的语言表达功能是现代艺术的一个显著特征。也正因为这种特征, 才使雕塑与雕塑性陶艺之间反而具备了明显的差异。陶艺的泥性之美、釉色之美、烧成之美及工艺成型过程中艺术家通过手对粘土的引导和交流所留下的丰富“手语”痕迹, 增加了陶艺与人性本源的诸多亲切感与广泛性。这种直入心灵的内在和外在的因素共同形成了陶艺作品所具有的独特的视觉语言和审美内涵。而这也正是现代陶艺有别于现代雕塑的根本所在。

至于两者之间在三维空间上的形式语言和表现特征有某些共通之处, 或少数陶艺作品与雕塑的过分“亲密”关系所造成的概念上的误导都不足以影响他们虽有联系但又绝对是各自独立的艺术门类, 两者不可替代这样一个结论的形成。

## 五、现代陶艺的概念

通过以上所有的介绍和有关问题的阐述, 我们现在来给现代陶艺作一个定义性的描述, 即所谓现代陶艺是艺术家借助陶瓷材料, 或以陶瓷材料为主要创作媒体, 远离传统实用性质的观照, 表现现代人的理想、个性、情感、心理、意识和审美价值的作品形式。这种审美价值重视挖掘的主要不是客观世界, 而是现代社会中人的内心世界。重视新的表现方法和新的表现形式, 将暗示、隐喻、象征、联想、意象等手法视觉化, 表现人的意识的流动和对这个世界和社会的多种认知。

### 关于中国现代陶艺

中国是传统的陶瓷大国, 离开中国也不可能构成世界现代陶艺的全貌。

中国现代陶艺的发展严格来说是起源于70年代末和80年代初。中央工艺美术学院、景德镇陶瓷学院及广东陶瓷产区等院校和地区是这种风格的最早实践者和推动者, 其后湖北美院、浙江美院、景德镇瓷区、宜兴陶区也相继加入。在近20年的发展过程中, 现代陶艺虽还未形成风起云涌的全国性局面, 但已具备了开放性和兼容性的良好基础环境。各种群展和个展在不断举办, 各种媒体在不断涉足报导介绍, 有关陶艺的专著画册也开始受到出版机构的关注和青睐, 国际性的展览和交流也日益增多, 从事陶艺创作的人员也不断扩大。这里面既有专业陶艺家, 也有其他门类的艺术家“票友”, 有专业陶瓷艺人, 也有非艺术专业的人士。陶艺工作室、陶艺作坊除原陶瓷产区外, 也在一些非陶瓷产区建立和发展。许多非艺术类大专院校都设立陶艺教室, 民间陶艺组织也不仅产生并已初见成效地开展了工作。甚至各种“陶吧”、“陶艺休闲屋”等也红红火火地出现在商业闹市区和旅游景



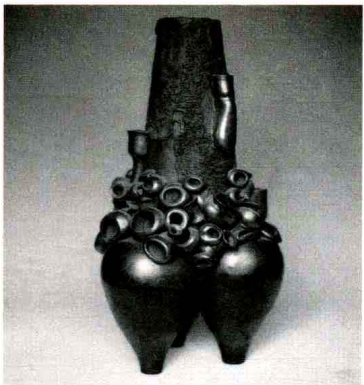
玛丽亚·古金斯卡(澳大利亚)



中村康平(日本)



白磊(中国)



陈进海(中国)



陈光辉(中国)

点,这种现象不能不让人感到欣慰。

在这20年的现代陶艺发展过程中,许多陶艺家、艺术家功不可没:祝大年、高庄、梅健鹰、周国桢可算是第一代倡导者和实践者,其后陈若菊、杨永善、梅文鼎、李葆年、陈进海、黄雅莉、姚永康、吕品昌等为中国现代陶艺的发展做了多方面的有益尝试。现在的陶艺界已不仅仅是几个名人和几个局部的区域可以概括,而是一批陶艺家的涌现,这里的代表人物除上述几位外,还有:李正文、张晓莉、张温帙、白磊、罗小平、邱耿钰、夏德武、谢跃、陆斌、孟庆祝、陈光辉等等,风格流派众多,技法多样。周国桢的动物造型,姚永康的人物写意,陈进海的表现象征,吕品昌的意象表现,白磊的抽象寓意,罗小平的卷泥人物,陆斌的理性解构,夏德武的乐烧“脸谱”等。本书里介绍的陶艺家们的作品,虽不能概括中国现代陶艺的全貌,但管中窥豹,可见一斑。

如果说由此可证明中国现代陶艺已经获得良性发展,或者说前景非常乐观似乎还为时尚早。应该说中国的现代陶艺所面临的问题还很多,中国现代陶艺的现状还很不尽人意,这些都与中国独特国情密切相关。归纳起来主要有四个方面的因素:

一、关于观念:在我国,直到现在官方的界定还是将陶瓷划归工艺品之列,或是工艺美术范畴,长期以来倡导的是实用、美观、经济的产品化要求。严格、规矩、精美是几千年的有关陶瓷审美的评判标准,装饰仅仅是从属的地位,并且也是以工整的图案化和技艺的高超来获取认定的。陶瓷大国的历史不仅带来了传统的辉煌,也形成了严格的技术师承和窑系区分,这种师承关系既成就了陶瓷技艺的登峰造极,也严格隔离了各门各派的相互交流,并且深深固化了陶工对美的形式的单一认知。正是这种陶瓷产区的固有传统影响和官方的门类划分,使现代陶艺观念在我国较难得到普及,并阻碍了人们对现代陶艺形式的接受。而在西方,陶艺较早地与实用陶瓷分离,而形成独立的、纯粹的艺术形式。加上他们良好的现代艺术环境,现代陶艺得到空前的发展,陶瓷材料的丰富表现性和创造性得到充分的展现。而新技术、新工艺、新材料的应用和挖掘也是由于观念的更新带来的。随着中外陶艺交流的不断扩大和加深,修正对陶艺概念的认识与不足,确立现代陶艺应有的位置,加上陶艺家们身体力行的创作并不断产生影响,现代陶艺观念在中国得到普遍认同的时间将越来越接近。

二、关于传统:这个问题在世界现代陶艺史上恐怕也只有中国在旷日持久地讨论,原因很简单,除中国外恐怕没有哪个国家如中国这样具有深厚而优秀的陶瓷文化遗产,并对世界产生过巨大的影响。但传统文化的丰厚对现代陶艺家们来说既是个优势也是个“包袱”,我们既不可能像美国那样“轻装”上阵,也不能像日本那样走一种先拿来后改良的折衷主义的路子。所以,直面传统,向传统学习,就有一个取舍的问题。中国艺术有秦汉的雄强,有唐的大度,有宋的严谨,元的豪放,明的优雅,还有清的精巧等等。但是这些优秀的传统如果直接拿来表述今天的生活,肯定是辞不达意的。我们不需要一种模式和规范,但我们需要一种审美的支撑,这种审美在新的时代和新的环境中又需要新的诠释。我国疆土辽阔,自然资源广博,光是这种大国之气就足已是我们任何艺术创作和审美的坚实依靠,并且是经久不衰的。没有传统的国民,其作品缺少一份渊源才情之“气”,小国岛民的作品又少了一份雄悍之“势”。而我们什么都不缺,丰富的材质、独特的技巧、文化的积淀。要发展,风格需要变,技艺需要新,观念更应该跟上时代。实际上,观念的更新才是任何新艺术、新风格的前提。但民族血脉的积淀还是会为艺术作品留下抹不去的痕迹,这就是艺术的真实。对自身传统的完全否定,带来的未必是现代陶艺的繁荣,反而会失去艺术家的立足之本,这种精神根基实际上正是艺术创作的基本原动力。失去原动力的艺术作品其表现力是苍白和徒有其表的。

三、关于借鉴:由于现代陶艺是一个外来概念,那么借鉴外国陶艺来发展中国的现代陶艺就成了不可避免的过程和问题。我们通过前面对外国现代陶艺的介绍可以知道,美国和日本现代陶艺为什么能发展较快是有其广大的社会基础。这种社会基础简单的说是两个方面: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的消费走向精神生活,人们才会有更多的时间和精力健康地关注艺术,关注心灵深处,这也就是为什么体育消费和艺术消费在西方能成为高消费的热点。工业文明的结果是许多艺术形式和审美标准产生了变化。随着照相机、摄影机、电影、电视、音响、光盘、电脑的普及,人们不再是





以艺术还原生活为目的，而是更多以深入人的精神、抚慰人的心灵为标准。人的喜新厌旧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、哲学创造了一个宽容的社会环境。这种发达的社会经济和健康的文化环境怎不让以创造、创新为天职的艺术家兴奋不已呢？这种兴奋所带来的的是人的创造力的极大解放和艺术的翻天覆地的变化，风格层出不穷，甚至等不及用现代设备记录就已成为过时的东西了。西方的现代建筑、现代音乐、现代绘画、现代雕塑就是以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下得到蓬勃的发展。这也就是为什么西方的陶艺起步并不早，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。这道亮丽的风景很快就成为我们中国的陶艺家及陶艺学子们关注的目标，甚至成为一种标准来衡量中国陶艺的成败得失。

西方及日本的现代陶艺确实是发展得快，发展得好。中国与之相比似乎还停留在起步阶段。这期间，中国的高等教育应该是为中国的现代陶艺起了一个启蒙的作用。虽有不少人为陶艺付出了辛勤的劳动，但不少作品还是徒有其表，模仿的痕迹很大。向西方学习我觉得还是个认识问题，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，同样我们也不能照搬西方。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知程度千差万别，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相同。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。只有原创才是最可贵的。

四、关于普及：做了几年的陶艺，从粗陶到细瓷，从绘画性陶板到观念性雕塑类作品，在不同的材质和工艺技法里却反而明辨了许多原来无法通达的一些道理，真正感受到陶艺魅力的无限。每一个小点，每一道工序，每一个层面，不同的材质，不同的技巧，不同的烧成，有釉的与无釉的，在一个小的层面上或一道工艺上，都能让你领略新天地的美景。陶艺提供给作者的无限可能性，及泥土与作者的天然亲近感，更是让陶艺这种艺术活动和形式获得人们最大关怀的重要原因。这几年光是陶艺作坊、陶艺工作室、陶吧、陶艺休闲屋如雨后春笋，连普通的人们都在关注陶艺，都在谈论陶艺。陶艺是最容易接近人性的，因而陶艺也是最容易普及的。因为陶土、水和火都是人们最亲近的朋友和生命依赖的因素。玩陶的本源在于欢乐和愉悦，是释放人性的一种手段，是通过触角、视觉直入心灵，引人向善的一种朴实的方式。只要你做过，只要你去做，就能体会到这种魅力。而这又正是现代人在快节奏和残酷竞争的社会生活中不断磨灭人性，不断失去敏锐和善良的心灵所渴望的。正因如此，在西方还开设有玩陶医疗，帮助病人康复。我说这些的目的，主要是证明一个观点，陶艺首先是一种健康的、能让普通人接受的艺术形式。正因如此才会有许多人去接近它，并从接近到熟知到表达创新，然后其中一部分人才走向陶艺家的道路。

陶艺的普及和陶艺热的升温会随着社会经济的发展，中产阶级的增加越来越受到普通民众的热爱。也只有陶艺活动的广泛普及才会带动相关产业包括陶艺市场的成熟和发展，这种良性循环对中国的现代陶艺至关重要，因为只有面的广泛和量的增加才能求得质的提高，才能最终使中国成为真正意义上的陶瓷文化大国，不仅指过去，而且包括现在和将来。

①现代陶艺的起始年代至今未有公认的结论，1954年为美国确认的当代陶艺的起始年，英国的现代陶艺以30年代瑞·露西的创作实践起始年，日本国内以20年代富本宪吉的创作实践为近代陶艺的起始年。1954年起为“前卫”风格雕塑类陶艺的起始年。

②这里所涉及的中国陶艺的范围主要限指大陆。