

Evidence 1: Writing and Publication

"Porcelain as Lotus: The Art of Korean Ceramist Lee Taegsoo" Collection & Investment May 2019

投 资

INVESTMENT

韩 国

李泽守(Lee Taegsoo)于2018年10月入驻上虞青,冬天时离开,创作为期两个月,在虞的创作主体为《景德镇重生系列》,包括施釉作品,制古今结合之杯碟碗罐近两千。会看到他忙碌的身影,前期几乎全天在洗刷古瓷片,之后又日夜在拉坯,他的勤奋近乎忘我,而作品完成后的装置也非常严谨理性的摆放。

无论是体力的还是思考,他都有着一种沉浸与尽兴,归结原因,可能只是对材料的着迷,在他看来——“瓷如莲花”。



瓷如莲花

韩国陶艺家：李泽守 (Lee Taegsoo)

王军

1977年,李泽守生于忠清南道洪城郡的乡村,这里因古老的驿站而得名,位于韩国的西南部,山地与海岸相接,类似于中国的温州,这样的地形容易塑造那里人们拼搏的精神。李泽守的父亲是位司机,母亲为家庭主妇,他还有一个哥哥,家庭的朴实平凡给他以深刻印象的是父亲的勤奋工作,这是家庭运转的保障。

李泽守初中时展现出绘画天赋,并开始接触绘画,学习素描、色彩,这种训练直至考大学,在一个大学学陶瓷的朋友的引导下,他于1995年考取忠南大学工艺系的陶瓷专业。在忠南大学的学习一直延续到最近,2016年3月,他考取母校的艺术学博士。

本科的学习虽是陶瓷专业,除了基本的材料属性与陶瓷流程。他还有其他工艺的接触,如学习造纸的纤维艺术与学习织布的染织专业。比如学习用洋葱根与洋葱皮造纸,用



纤维制线、织布，最后印染。回潮制线、织布，印染的过程给了他很大帮助，如他作品中的组合装置效果，就如织布一般的细密严谨。

加上大学期间服役，至2003年李泽守取得学士学位，毕业后进入一家陶艺培训中心教授拉坯制瓷三年。这种教授是产品性且机械的，但也有好处，一是解决生活的保障，二是通过机械的拉坯磨练心性，并可以从拉坯中发现新的可能。

这在他早期的作品中可以看到，2007年李泽守开始尝试创作，主题为莲花，整个作品通过拉坯完成，是对亭亭玉立荷叶的意象模拟。初期的作品看似是一种图解，却开始确定他的创作方向：一是确立“莲”的创作母体；二，以拉坯为基本技术手段完成。

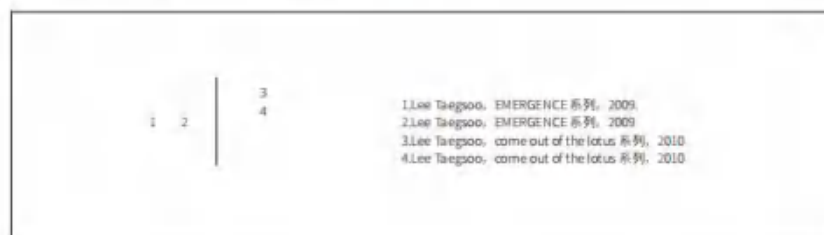
关于莲的意象，李泽守说来源于家乡乡村的荷塘，夏季的儿时经常去那里玩耍，长大了工作后则常去散步。他发现荷塘一年四季的变化，枯荣中除了生命的变化还有美的对比，出淤泥却是纯净，枝干挺立，叶子平铺，有君子之风。

2008年，李泽守来到中国景德镇，入驻三宝艺术村，这是他作品转折的开始，在参观古窑址后，他开始将美的对比放入到历史中。

继续以拉坯的方式，以放大的断裂圆柱与堆叠的青白瓷相结合，把古与今、大与小、粗与细等对比观念带入了作品。在经过严谨的摆放形成视觉感极强的装置作品，整个作品拥有了宁静亦富有张力的气场，具有很强的仪式祭献感。

这类作品从2008年一直延续到2010年，代表作为《EMERGENCE》系列与《come out of the lotus》系列。

它们皆与莲花主题相关，如断裂粗砺的圆柱形态比喻泥塘，堆叠细腻的青白瓷比喻莲花，只是这种联系更抽象隐喻，此时，具象消退，作品的内涵却更加丰富。

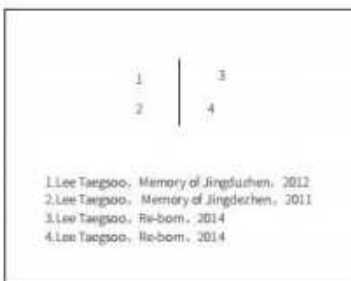


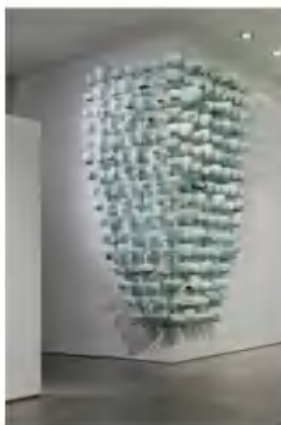


2011年后《Memory of Jingdezhen》系列，匣钵的形态与碟碗的形态走向分离，独自形成装置作品，作品的体量变大。以碗碟聚合的状态居多，且碗碟变形，像是莲花花瓣的凝聚与散落，方形的、平铺的、柱形的，都有尝试。李泽守像是在突破，无论个体成形和与装置形态上都在尝试。那个时候他也开始疯狂地拉坯与试釉，一做几百个，试不同的釉，确定了釉色再一做几百个，特别像当年造线织布印染的繁密的基础工作。



这种努力与尝试一直延续到2014年《Re-born》系列的出现，作品名字本身就是“重生”，意为突破找到了相应的出口。这种重生是真正的将古与今做了融合，自己拉坯的青白瓷与景德镇青花古瓷残片相结合，一方面重塑了残片，成为一个完整的杯碗盆罐，另一方面将自己的对比手法融于一体，更显出虚实相生，古今相照的观念来。而在众多作品摆放的场景里，显得更加震撼，而这些杯碗盆罐像是一朵朵饱满盛开的莲花一般，构成整个荷塘。





《Re-born》系列的完成除了不停的试釉拉坯，做出微妙的釉色关系与旋转弧度，更难的其实是古瓷片与新瓷器的黏合。需要对古瓷片进行严格的筛选、清理、复烧，巧妙的相接，再试烧直至成功与驾轻就熟。在李泽守看来，他的作品一定是要靠严格的技术来完成的，就是要不停地拉坯试釉，这个过程是创作也是调解，只有长期的沉浸才能有好的状态的持续。

在上虞青的作品主要为《景德镇重生系列》，有大有小，小的如茶盏，大的如米缸，釉色清润典雅，合以明清两代的民窑青花，每一片青花都有自己的容颜，有花纹、花瓣、动物、人物、文字，这每一个片段都像一个演员自己的扮相与他们的曲折人生，最后再将他们聚合摆放，形成剧场，这是近500个杯盏组成的圆形剧场，大大小小无一相同，古瓷残片获得了“重生”，而他的作品，也从“莲花”重生为“古今之花”。





李泽守(Lee Taegsoo), 1977 年出生于韩国。2003 年 2 月获韩国忠南大学陶瓷系学士学位; 2011 年 2 月获韩国忠南大学陶瓷系硕士学位; 2016 年 3 月起在韩国忠南大学学习博士生课程。

个展及群展

2017 “重生”系列, Choeunsook 画廊, 第 6 次个展, 首尔, 韩国
 2017 “祈祷: 珍爱生命”, 京畿世界陶瓷双年展, 丽水世界生活陶瓷馆, 群展, 中国
 2017 第四届 “红光紫气” 国际陶瓷艺术文化交流周, 宜兴博物馆, 群展, 中国
 2016 “MODE”, 醴陵瓷谷国际陶瓷名家邀请展, 群展, 中国
 2015 “和平艺术” 土耳其文化中心, 群展, 安卡拉, 土耳其
 2014 “泰 - 韩木火” 泰国东方大学, 群展, 泰国

工作经历

2017.9 成为 IAC 会员
 2017.4 宜兴国际陶瓷文化交流研讨会
 2015.10 土耳其 Macsabai 国际木火研讨会
 2012.9—2016.2 韩国忠南大学艺术学院讲师
 2007.3—2008.2 韩国忠南大学工艺系教授助理。
 2003.9—2006.8 作为陶瓷讲师工作于 Daejeon Pyeong-Song 文化中心

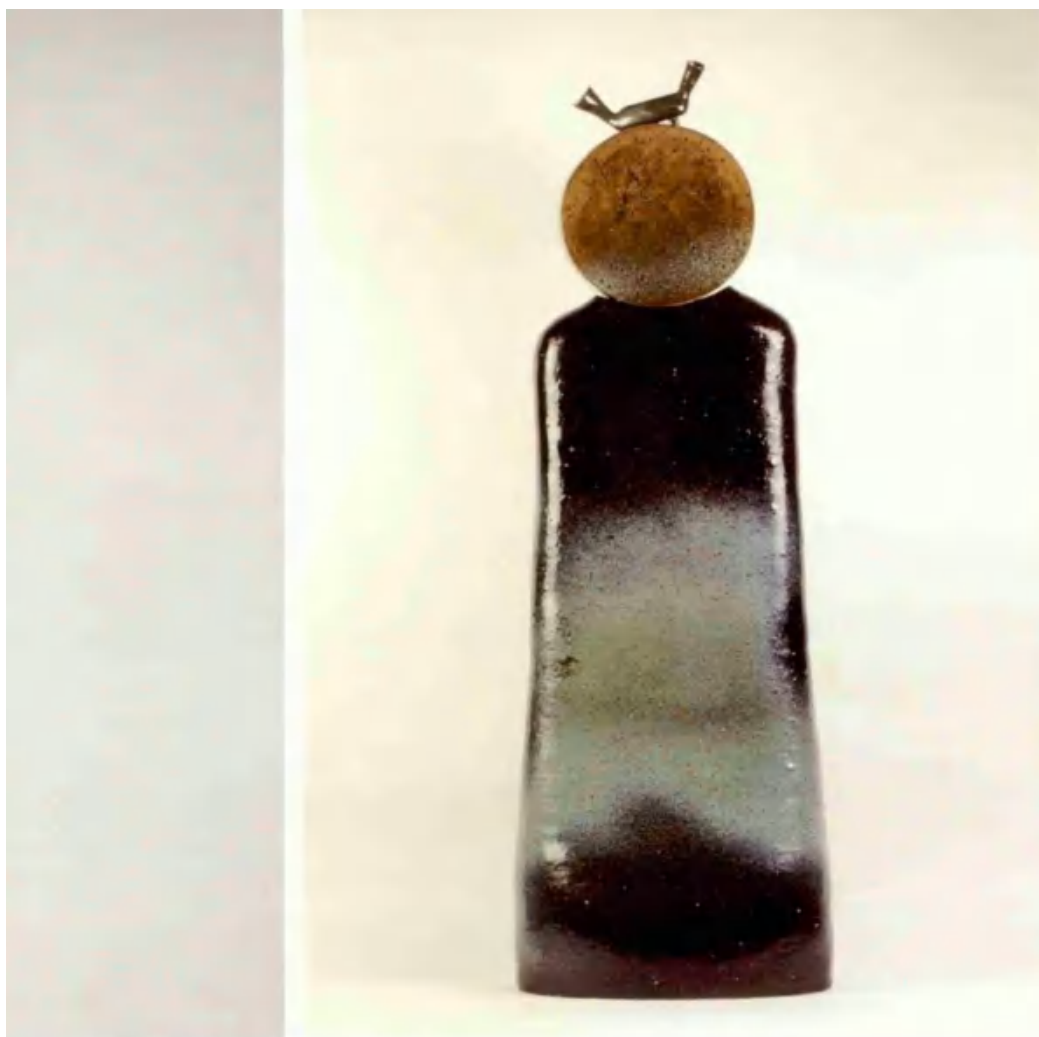
入驻经历

2016. 10 入驻中国醴陵陶瓷博物馆
 2011.9—2012.12 入驻韩国 Clayarch Gimhae 博物馆陶瓷创作中心
 2008.4—2008.6 入驻中国景德镇三宝陶艺村



入驻上虞青的韩国艺术家已有10多位，他们都有着言行谦和而又创作极为勤奋的印象，金保完也是他们中的之一与典范。看到的都是她优雅的妆容、谦和的言语与平静而又勤奋的创作。她说她从小一直记着虔诚理佛的母亲说的话：“与人分享，努力总会有回报，努力也总会有缘分”，这或多或少成为她对外处事与对内自省的人生格言。

1	2	12. 金保完，朋友系列
---	---	--------------



金保完1959年生于韩国釜山,父亲从事食品贸易,平时喜欢画画,手工艺也很棒;母亲主内操持家务,是虔诚的佛教徒。父母给了她良好的家庭教育与文艺启蒙。记得父亲有个书房,有很多书,多是关于世界文学和韩国文学的著作。至今她还记得自己少年时看过德国作家赫尔曼·黑塞的《德米安》,讲述少年辛克莱寻找通向自身之路的艰辛历程。当回头看的时候会发现黑塞对自己的影响,比如向外对于旅行与自然万物的朴素爱好,以及向内的平静、自省甚至孤独与浪漫的交织。

她说自己常是内向,这可能源于5至6岁时妈妈生病,自己则被暂送到姨妈家三清市的山村生活了一年。陌生的环境,幼小的身与心,敏感的体验着周遭,姨妈家亲人的爱护虽代替不了父母,但一年的生活却培养了她与自然的亲近。四季的变化,山村的人们会有明显的感受,植物生长至丰收,大地葱郁转素白……这些大自然的沉静与美好都给年幼的金保完留下深刻的心理印痕。后来金保完除了喜欢看书与画画,另外,还爱上了山村的旅行。

1978年,朴正熙时代,韩国经济腾飞,对韩国传统工艺的复兴也处于高峰时期。是年,金保完顺利考入崇尚民族文化的国民大学,学工艺学科(陶瓷、金属),后觉得金属太吵、且刚硬刺激,遂专学陶瓷。大学教育以陶瓷技术与传统工艺为主,她师从韩国陶艺界粉青瓷大师黄锡礼(황봉리)与白瓷大师金益宁(김익녕)。此时的作品多为生活器皿,这为她日后的创作打下了坚实的技术储备。

大学毕业后,金保完并没有明确的创作方向,她开始看很多的博物馆、展览,不止于陶瓷,还有雕塑与绘画,也开始回望自己的成长,我是如何学习,又想怎样表达。这段梳理的过程历时3年,对“自我”的寻找慢慢萌发出创作的欲望,1985年金保完考入母校的研究生,并创作了一组与“儿时记忆”有关的作品《同心》,创作的母体为“滑梯”。

大的造型是半圆与球形的结构,打开一个或多个的小口延伸出滑梯的形态。这里面能分明地感受到金保完童心与温柔的延伸,此时金保完除了注重造型与装饰,更在意体验弧度与情感的呼应。大的圆球的结构像是家与房屋的隐喻,重心则是小小梯子在好奇地探索。这也折射了金保完的内心,像家一样,是温厚博爱的一面,也有封闭自足的一面,她只是开一个小口伸出梯子做试探性的诉说。

此时的作品也基本确立了金保完以后创作上的形态风格:大的圆与方,展示内心的广度与平静,长的枝干线条穿插或与小的动物植物的造型点晴则如情感的起伏与怜爱。

毕业后金保完留校任教,之后以差不多5至7年的时间筹办个展,至今已举办三次个展,我们以展览的作品与主题归纳试解之。

1 2

3

1. 金保完, 朋友系列

2. 金保完, 盼-希望, 26×10.5×10cm (方形形碑柱, 曲折的方格像是滑梯的延伸, 代表作者起伏曲折的心情)

3. 金保完, 光, 20×16×13cm

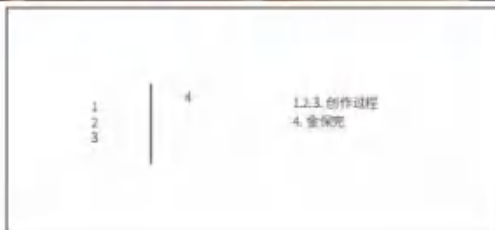




1994年，第一次个展“色即是空”，语出佛教经典《心经》：“舍利子，色不异空，空不异色，色即是空，空即是色。受想行识，亦复如是”。

她说自己的家庭是佛教家庭，佛家的教诲也跟自己的性格与思考方式相吻合。她以此为主题创作了一系列与“房屋”有关的作品，房屋本身是物理性的“空”，当它供人们居住变成家庭，它便是生活中的“色”与“用”。反观自我，房屋也是内心，它本身也是“空”，却装了很多的“色”，但空色并非绝对的对立。这也与之前创作的滑梯有内在的关联，主题回到内心的感受上，关于安全温暖，也关于封闭自足，相互有辩证。只是由原形的钵与球变化成陶板制作的方形、三角形与柱形的房子。

金保宪说她特别喜欢一位韩国作家申京淑的小说《深刻的悲痛》，描写大雪后的山村，房屋的外面有下雪走过的脚印。这雪后的脚印包含着“色”与“空”。



1999年，第二次个展“旅行记忆”，此时金保完经历了多次旅行，教职辗转多所学校，旅行中也包括1997年底至1998年初的日本武雄的入驻计划。旅行是学习方式，也会带来心的起伏，“旅行记忆”展览的作品相对多元也活泼些，有《朋友系列》，方台、树枝、小鸟或小鱼的组合；有方格形碑柱，像是当年滑梯的变式；还有如月牙一般的“祭拜船”。

多个系列里面依然能发现一些共性的原则：作品多是大形态的方形与圆形的组合，且对称布局，后以小形态的动植物点睛，如鸟儿、鱼儿和树枝。釉色也多朴素平实，这样即使作品不大，也会生出宗教的平静与深远来，犹如看一幅中国山水画。

2005年，第三次个展“回到日常”，作品很像是心境的流转，金保完自学陶艺20多年后，由学习、游历而回到生活的日常，她开始做一些日用器。她说自己一直内向，以前不喜欢与别人沟通，很少向别人敞开心扉，总是平静而谨慎地面对生活。人到中年，当她再次拉坯、塑型做日用器的时候，她发现日用器的朴素美与包容，日用器里面可以积聚自己在日常生活中的情感。

2005年后，因生活的变故她终止了创作，十年中，她照顾得阿尔兹海默症的父亲，到了中年，开始看着父母慢慢老去。当父亲不再认识你的时候，你会感到生命的残酷。2010—2017年，看到癌症慢慢夺走两位亲人的生命，最大的伤痛莫过于生死离别。而金保完的母亲却一直宽慰女儿，说这才是人生呢，时间塑造着我们所有人。

时间在人的身上流淌才会显示其意义。2015年，金保完再次开始陶艺的创作，延伸《朋友的系列》，在上虞青的创作也是如此，因与白森老师的共同入驻也更显得作品的特殊。大家可能语言不通，却有着相类的情感基础，都有着爱的能力与分享的



渴望。金保完还记得在日本武雄入驻时看到多国青年艺术家的作品时的欣喜，也渴望交流，但因语言的障碍却不能深入，她也会到武雄冬季的海边玩耍，因看到辽阔的海面而感到孤独。那时她也只有通过作品来诉说这份欣喜与孤独了。

朋友里有相互尊重、分享美好的一份情谊，有无需言语便知你我的心有灵犀，也有高山流水互诉衷肠的知己难求，也有相濡以沫不如相忘江湖的怡然快意。金保完的《朋友系列》则是“因缘际会，不可思议”的平淡与珍惜。

看金保完单个的作品会觉得讲的是“自我”，是孤独的矗立。以盘泥条的方式制作“身躯”，泥板的形式制作“头部”，再以捏塑的“小鸟”置顶部，制作的过程很慢，不停地盘泥条，亦如修行一般的重复捏塑，造型依然是静穆的对称，唯有那小鸟是灵动的所在。《朋友系列》是多个自我的投射，就像有人说，我们都是因着看到相似的“自我”而成为朋友。

但这“自我”又是什么呢？在金保完看来，是儿时父亲书房的她，三清市乡村的她，学校工作室的她，还有武雄海边的她……“自我”是一个综合，会投射到一个个滑梯，一间间房屋与一件件容器。“自我”是空也是情呢。

“因缘不可思议”语出净土慧远大师解《维摩诘经·不思议品》：“不思摄心，不议就口，解脱真德，妙在情妄心言不及，是故名不可思议。”是知：智慧圣明，不可思议；一切见闻，不可思议；功德大道，不可思议；因缘际会，不可思议。

金保完

1959 年出生于韩国釜山，1978—1982 国民大学学士；1985—1987 国民大学硕士。

获奖

1981 韩国产业美术家协会展，入选

1982 首尔现代陶艺比赛，优秀奖

1983 东亚美术大展，入选、韩国

1983—1984 KBS 生活陶艺比赛，入选，韩国

1985 产业设计比赛，入选，韩国

个展

1994 第一届 色即是空，batangol 美术馆，首尔，韩国

1999 第二届 旅游的回忆，tong-in 美术馆，首尔，韩国

2005 第三届 回归日常生活，大地美术馆，水原，韩国

"Revealed Forms: The Ceramic Art of Harumi Nakashima" *Chinese Ceramic Artists*
Jan. 2020



中岛晴美

开示的形态

——日本陶艺家：中岛晴美

文/王莘

摘要：日本陶艺家中岛晴美（Harumi Nakashima）于2019年4月21日入驻上虞青现代国际陶艺中心，为期两月余，从春日到初夏，中岛晴美的创作都在为内心的形态做外化的描摹：我们的心是个什么样子，它是如何生长，不停地拷问自己，逐渐的，这个“心”由一个实体向自我精神的指代转化，心变成一个作品，一个抽象的造型，那便是“苦战”与“开示的形态”。

一、日本文化与日本陶艺

在谈陶艺家中岛晴美之前，我想先对他背后的日本文化与日本陶艺做一下简单的梳理。

日本历史学家内藤湖南的《日本历史与日本文化》中谈论中日文化的关系，他指出：“要了解日本文化起源、日本文化之根，必须首先了解中国文化。”就好比欧洲各国的历史无法绕开古希腊、古罗马的源头，日本

的历史更多地与东亚历史相联系，“中国文化是日本文化的源头，日本文化是中国文化的延长。”中国文化、佛教文化与神道文化诸源头共同构成了日本文化的精神底色，“和魂”的内里有着“唐心”的注入。

日本的陶艺也常有着“和魂”与“唐心”的辩证，早在日本战国时代，丰臣秀吉与千利休的公案便说明这点：一位是横扫六合一统日本的战国三杰之一，一位

是创造“和、敬、清、寂”日本茶道的鼻祖。丰臣秀吉与贵族圈是珍宝必称“唐物”（中国古物），好华美古雅。千利休做织田信长与丰臣秀吉的茶头，一改华丽风雅，且越到晚年越趋于古拙稚朴。受他影响，茶碗也一改中国与朝鲜制瓷的影响，变成手捏稚拙的乐烧茶碗。当然，好“唐物”的传统依然传之，如我们看到的伊万里器、九谷烧。作为茶人的千利休改变茶道，更重要的是茶道渗透到了日本文化的方方面面：饮食、园艺、建筑、花木、书画、雕刻、陶器、漆器、竹器、礼仪……它们都有了和魂的面貌。



西田静庵（1866—1934）所《日本历史与日本文化》



千利休设计的京都传席的茶室



明治维新后明治天皇



《萨姆萨先生的散步》八木一夫

至近代，1854年，美国海军将领佩里“黑船”扣关日本，1868年，经过倒幕战争，明治天皇继位开启王政复古的明治维新，学习西方，建立君主立宪的资本主义现代国家，引进西方现代工业与英国文官制度，陶瓷手工业自然被列入近代工业行业，至20世纪初，陶瓷工业有了极大的发展，并在大正时期真正赶超中国。

繁荣的产品背后也出现逆向的生长，恰如19世纪末英国的工艺美术运动，20世纪20年代，柳宗悦为代表的“民艺运动”使得陶艺重回手工与素朴来抵抗机器与量产。在陶艺现代化过程中这是一种关于手工艺、关于生

活之道的哲理性反思与回溯。

第二次世界大战期间日本的陶瓷产业遭受毁灭性的打击，至20世纪50年代得到恢复并迅猛发展起来，西方的现代、后现代艺术也传至日本，泥土成为表达情感、观念与个性的媒介，1954年，八木一夫《萨姆萨先生的散步》问世，之后他与铃木治、熊仓顺吉、山田光发起走泥社，日本陶艺走向前卫与现代的另一个面向。至此，“民艺”的日用为美与现代陶艺“走泥社”个性表达相辅相成，一个在日用中悟道，一个在自我中内省，它们构成日本现代陶艺的两大根基。当然，它们同合于日本的文化——这

是一种如禅如寂又有着内收性生机与力量性的文化。

中岛晴美是走泥社中坚熊仓顺吉的弟子，熊仓顺吉以扭曲的黑陶著称，温厚却又充满着欲望，如一个不能了却俗世的黑袍僧，像极了人们爱恨纠葛之后的归于无声。中岛晴美从事陶艺创作40余年，在他的作品中同样能看到欲望的投射，晴美常以“苦战”与“开始的形态”来命名这些展示内心欲望的作品。那带有蓝色点的圆球凸向各个方向，它们站立、起伏、叠加、扭曲……这也不正像极了欲望流动的模样么。

二、艺术的养成

20世纪50年代中岛晴美出生于岐阜县惠那市，他的成长期正是日本经济恢复与腾飞的20年，他的出生地惠那市自然风光特别秀美，山川、河谷、湖泊尽有之，自然风光的陶冶很容易滋养出对美的追寻，儿时的中岛晴美就爱写生与旅行，每到周六日，常去户外素描写



日本岐阜古窑名作



熊仓顺吉作品

生，那些风景不是一次看过便罢，而是通过油画棒笔笔绘出，这会培养他深入观察的方法，他那时起便喜欢凡·高与毕加索，喜欢有生命力有创造力的画家。

在回溯自己成长的时候，儿时的兴趣也会在现在的作品中看到某些印记。少年时，中岛晴美对事物的好奇让他去读一本《百科事典》的书，在书中看到盆栽，喜欢之余自己也试着种植养护，年少的他喜欢上了这些幽古苍劲的植物，感叹它们生命力的顽强与沉静。

中岛晴美还喜欢“古城”，惠那市便有古城“岩村城”，离他家很近，那里现在是拍古装电影的取景地，这里有行政中心、村落、神社、河流、市场、兵站，城池是古代日本令制国的核心代表，它们像是西方中世纪的城堡，有严谨的布局，也有装饰生活，这样综合的建筑文化让中岛晴美震撼，特别是当它坐落于山脉间高原上湖泊边，那种人的拼搏和井然有序与自然的瑰丽博大相得益彰。



《vishu》中岛晴美

那时，少年的中岛晴美就已喜欢带有古意、控制与生命力的事物。但他说他也喜欢飞机，可以飞翔，喜欢自由不受控制的感觉，结合他的作品，他的自由可以理解为在作品的控制中达到“感觉的自由”。

另外，中岛晴美所在的岐阜县被称为“陶瓷之省”，其土岐市、多治见市和笠原市遍布大中小陶瓷产业，古时的美浓烧也位于此，现在的岐阜县依然占据着日本陶瓷50%的生产份额。中岛晴美的父亲便是陶瓷机械制造者，这对他后来由绘画转向陶艺都给予了潜移默化的影响。

1969年，中岛晴美考入大阪艺术大学设计科陶艺专业，系统地学习陶艺，在大学三年级时，他第一次接触到现代陶艺，看到走泥社陶艺家们的作品展览，受到很大震撼，“原来陶艺也可以这么做”！不再是常见的器

皿与工艺摆件，陶艺可以与绘画一样表达情感。此时他也结识熊仓顺吉，并结下师生情谊，在熊仓顺吉的推荐

下，中岛晴美毕业后去日本六大古窑的信乐烧，在那里一个陶艺工坊工作，他可以在那里一边工作一边创作。



八木一夫



《心欲生长的形》中岛晴美

在信乐的三年，是他艺术起步的阶段，那时候他白天工作做日用器，晚上创作与喝酒聚会。那时的信乐聚集了很多的年轻陶人，他们热爱陶艺，渴望交流。20世纪70年代的日本正是经济腾飞的辉煌阶段，也是思想活跃，文化艺术大发展的时期。也是那时，中岛晴美认识了以后的爱人，同在信乐且已经在陶瓷设计领域小有名气的克子老师。

那时中岛晴美的创作经历了不同的尝试，学美国的抽象表现主义的陶艺风格，或是欧式的装饰风格，当然最多的是来自走泥社艺术家的影响，

特别是来自老师熊仓顺吉的指导，他经常是作品完成拍照冲洗好带到老师工作室接受指导，或有时老师来信乐时直接看作品给予评价，熊仓顺吉让中岛晴美直面自己，要常常问自己我是谁，我的艺术在哪里，要直面自己的欲望却能依然获得平静，这样自己的艺术才会有深度。

我们的心是个什么样子，它是如何生长，中岛晴美不停地拷问自己，逐渐的，这个“心”由一个实体向自我精神的指代转化，心变成一个作品，一个抽象的造型，这便是“苦战”与“开示的形态”。

三、苦战与开示的形态

走泥社强调自我，亦强调泥性，八木一夫说：“我与黏土的关系可以说是生命共同体。这是我最坚强的地方，也是我最软弱的地方。无论如何，我只想纯粹地对待黏土。”中岛晴美的作品亦是这样的共同体，他的作品似是让泥土有生长的感觉，如心的象形，是内心欲望的生长，没有规则的开始；是肉的生长，一个站立的抽象形态，是内心的冲突与平衡，不断地冲撞与圆融，如一棵古松的生长，迂回曲折，也如顽石的坚硬，苦战不休。

中岛晴美的作品多以高白泥为材料，瓷土有较好稳定性，烧成如石有清脆之声。完成方式以泥条盘筑完成，虽然打磨的光滑但最终会留下痕迹，泥土是有记忆的，这比翻模成形更有微妙的表现力。盘筑基础上再加上如太湖石般的穿插堆叠难度可想而知，需要极为耐心的拼摆与节奏的把控，这需要自己的主观发挥与相应对泥的妥协，这是一个了解自己的性格与泥的性格的过程。后面的圆点贴花



《苦战》中岛晴美



盘泥象



塑型



打泥

也极费心神，疏密搭配，空间转换，皆需凝神静气一丝不苟。整个过程泥条盘筑，打磨抛光，圆点贴花，再加上两次的烧成，这真是一项创作力、体力与耐力的多重考验，也只有如此方

可获得这般有意志力与生命力的作品。

在中岛晴美的作品中可以看到三个内容：普通人的欲望、武士的内敛与禅者的心。

普通人的欲望指向人们集体的潜

意识，让欲望流动。大大小小的点，如人的万般欲念，如雨点般闪现，内心的欲望也从未满足，它左冲右撞，总会以它合适的方式得以释放。就像树一样，它的欲望是生存，弯曲的形态记录了它欲望不满足到换个途径满足的过程。这是中岛晴美喜欢盆栽美的核心。中岛晴美的作品正是这样的记录，我们集体的潜意识里有着对生存的基本渴求，有着欲望达成的完成形态，尽管这种完成可能是曲折的或换种方式的缓解。

中岛晴美一直强调控制，强调人的理性对无限欲望的限制，就像武士的刀，不可轻易展示。人类发展的根本动力来自欲望与恐惧，欲望让人们有动力，恐惧让人们知敬畏。懂得欲望有所止、内心有敬畏的人才是真正的强大，日本武士是日本文化的代表，他们勇猛果敢、忠诚无畏，甚至到了无有恐惧扼杀欲望的极限，以致



完成



贴青花点



作品局部

通过切腹自杀完成人格。传说切腹正是为了展示腹中的灵魂。这或许是中岛晴美“开示的形态”的一份渊源的关联。中岛晴美的圆润外形背后总有着如弓如刀的隐忍与一份崇高的力量感。

控制与欲望相辅相成，摆渡于两者之间才会有我们精彩的人生，关键是我们如何缓解与如何控制，这里面有方法，方法高低不一而足，这方法也是可显现人生的境界。欲望的控制与疏解真是一门学问，如何才是好的法门，中岛晴美指向“禅者的心”，这便来自前面所说的日本文化的滋养，那是一种内静的生命力。

日本的佛教如日本陶瓷一样多是由朝鲜的归化人带入慢慢发展起来，至推古朝建飞鸟寺开启由官方推崇佛教，遂派遣僧人到中国学习，后经鉴真来日，天台宗最澄，密教空海，



《武士的站姿》中岛晴美



《苦斗的形态》中岛晴美

净土宗法然、临济宗荣西等禅师先后发扬光大，使佛教的精神深深地嵌入到了日本人的文化血脉之中。尤其之后的禅宗，荣西禅师不仅承袭临济宗黄龙派的法脉，也为日本带回了吃茶的文化，把宋代的点茶方式传入日本，这才让日本人慢慢接受并爱上了吃茶。另一方面，禅宗强调佛教的现实性与实践性，免去繁琐的修行与严苛的戒律，在室町时代备受武士们青睐，据说日本武士不仅在平时吃茶，在战场、在生死之时也会进行茶道。或许是为了获得宁静，平常心与生死苦战是可以一体融合的。

禅宗的文化与武士的苦战对中岛晴美的创作有极大的影响，比如他的作品不落“名相”，是抽象“心”的外显，造型紧凑抱团如坐禅一般，然后这抱团又如弓如刀的紧绷着。作品



《开示的形态》中岛晴美



《符号的形》上海当代国际艺术中心收藏



《uchinangiko》中岛晴美

装饰也是极为简单的蓝。作品犹如禅法，外形圆转，如环无端，却又凌厉隐忍。中岛晴美的作品中有禅茶的精神，他让“禅”具备了现代性的视觉经验。20世纪70年代后期他的作品便已形成如此风格，在之后他离开信乐去往多治见陶瓷设计研究所工作，在那里一直工作到2003年，在一个地方工作了近30年，在爱知教育大学美术教育教授任职退休后又回多治见陶瓷设计研究所任所



中岛晴美在上海当代国际艺术中心创作



《葫芦的形态》钟盛美

长，他的创作与工作都是很少变动的，这让他也如禅者一般，一以贯之，他的“苦战”与“开示的形态”持续了近40年。

中岛晴美的作品让我联想起禅宗临济宗黄龙派慧南禅师（荣西禅师便是将此派传入日本）的“黄龙三关”。“黄龙三关”曰“生缘问来处”“佛手我手”“驴脚我脚”，此三关各有解释，结合中岛晴美的作品我们可理解为“生缘问来处”问我从哪里来到哪里去，问人的本来面目与将来归处；第二层“佛手我手”问我们的修行学问，问我的心是什么样，与佛祖的心有何不同，与佛祖的手有何不同；第三层“驴脚我脚”又将学问拉回到生活，我们每天行走没有停歇，不断修行，可又如何是当下的生活。驴脚我脚有何不同。《华严经》有“心、佛、众生，是三无差别”。可落实在生活中却是极为的难，心无杂念、慈悲众生，悟道求佛那是禅师们的人生追求，作为普通人，我们总是在与欲望打交道，在控制欲望与释放欲望中摇摆，中岛晴美的作品就是这样，通过禅心来关照欲望，那里有着欲望与禅心的双重生长，这可能便是他的平常心吧。他们站立、起伏、叠加、扭曲……他们也像极了人生“苦战”的样貌啊。



《静风日静》中岛晴美



《乐天派的茶》中岛晴美

中岛晴美

简历

- 1950年 岐阜县惠那市出生
- 1973年 大阪艺术大学设计科陶艺专业毕业
- 1973~1976年 信乐作陶工作创作
- 1976年 岛治见市陶器器设计研究所任职
- 1992年 国际陶艺学会(IAC)成为会员
- 2003~2016年 爱知教育大学美术教育讲座造型文化课程教授
- 2016年 约满研究指导副教授岛治见市陶器器设计研究所所长

获奖

- 1980年 每日新闻ID奖二等奖
- 1989年 关东国际陶艺艺术展铜奖
- 1995年 关东国际陶艺艺术展金奖
- 2009年~2010年 日本陶艺协会奖



艺术可以使人心灵相通，20多年前，韩国陶艺家金保完与中国陶艺家白磊共同入驻日本武雄，靠着有限的语言沟通，全依作品的相互钦佩，结下一段友谊。因缘不可思议，2018年他们又共同入驻上虞青，笔者有幸见证这段友谊，也有幸看到陶艺家白磊的创作状态，他说作陶追求自然和纯粹，注重以质朴的情感表达真实的自我，创作一定需有感而发，切忌无病呻吟……2年多过去，依然记得此话，表里文章也应如此，谨几呈其稿，心有云云。

中国现当代艺术从1979年星星美展算起已有40多年的历史，中国的现代陶艺亦与现当代艺术同行。陶瓷这门古老的工艺开始展现出另外一种可能：成为探索自我的现代性艺术语言。

白磊的陶艺为我们提供一个关于“自处”的途径。他学陶于20世纪“85新潮”之时，将抽象绘画引入陶瓷；20世纪90年代又赴日留学，感受“民艺”与日本现代陶艺，想亦可在陶艺的现代性与中国气质上有所着力。在他陶艺创作近40年里少有个展与作品专集面世，但其学术的推进力度却丝毫不减。如何在文化的冲突、时间的焦虑、“大师”的诱惑纷繁中辨别方

向，陶艺家白磊为我们提供了一份自我探索与自我安顿的现代艺术个案。

一、泥与火的风暴

白磊1963年生于离瓷都景德镇100千米远的江西余干，那里滨于鄱阳湖，大湖小城的环境显出江南的温润。白磊的父亲在地方文化馆工作，音乐、美术、戏剧都有涉猎，虽不至于精通，但对白磊少年时的艺术熏陶是深切的，他从小习画并在家族中一位从事陶瓷考古的叔叔的影响下开始志于学习陶瓷艺



《水杯》白磊 2020年



《水杯》釉里红 白磊 2016年

术，认为那小小的器物中有自然也有历史的贮存。白磊于1982年考入景德镇陶瓷学院（现景德镇陶瓷大学）。

20世纪80年代，正是开放与启蒙的时代，与西方艺术的碰撞互动，层出不穷的新艺术风格进入高校，白磊一边埋头磨炼修复古陶瓷技艺，一边兴致于现

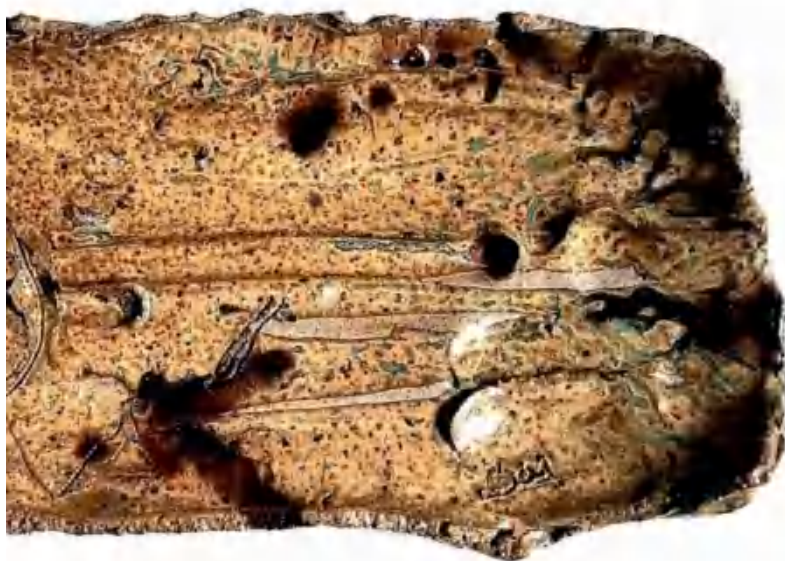
代艺术思潮的学习与探寻。发现古陶瓷里面有精神的传递，而现代艺术更多的则是情绪与情感的唤起，他想尝试将“精神”与“情感”都有所容纳，将抽象绘画语言方法引入陶瓷装饰。

毕业后白磊进入江西省陶瓷研究所，工作的四五年里，其现代抽象艺术

风格的陶瓷绘画趋于成熟。通过点线色彩构成适于现代性的情感表达，而根底里却坚守了古陶瓷特别是中国瓷器审美的原则。白磊糅合了现代艺术与多年修复古陶瓷的视觉经验，在长久的触摸与注视中发现古陶瓷中的“现代性”审美（如石器时代的陶绘与明清民窑“渣胎



《华丽的乐章 丝雨》釉里红与青花 白磊



原始陶器碎片 33

碗”的青花装饰)，他也慢慢感受古代器物的讲究，底部、腰身、口沿、装饰，每一个细节看似程式，却有规律性的典雅与中正，甚至每个破碎的残片局部都有着惊人的美感存储。他想要的便是将这种局部放大的美感融入自我的情感。

因着古陶瓷的长久触碰，白磊对陶瓷的审美要求是全因

索的，将装饰、器型、釉色与烧成皆考虑在内，这使得器型与装饰有着和谐的自足。若追其自我情感的表达，其陶瓷绘画诗意的源头或源于故乡鄱阳湖畔的江南风景，这一共有的审美意象中多有山水、鱼鸟、花草、云气的意象，可感受到湖面深远的平远，山峦的绵延起伏、花草的清新烂漫……氤氲氤氲同生



植物形式



植物形式 蓝色釉料与棕色釉料

出“人文自然”的中国风格。白磊看到了“人文”与“自然”的重要性，那是中国艺术精神的核心所在。

怎样能在强大的陶瓷传统中不至于故步自封，在西方的多风格冲击面前不至迷失，至20世纪80年代末期，白磊已在传统陶瓷装饰与现代绘画的融合探索中在中国陶艺界开出一条新路径，这种介于抽象绘画与传统与意绘画的新风格，很快受到学界与收藏界的青睐，日本陶艺界也邀请他到日本办展，这偶然的契机，促成白磊20世纪90年代留学日本。

办展前的一次日本陶瓷文化的考察之旅，让白磊注意到日本陶瓷与中国陶瓷的相类，同有着一个由手工业向机器化大生产迈进的过程，同有着一个现代艺术与传统陶瓷相融的问题，根源里是现代化与本国文化的碰撞与求新生的艰难历程。

白磊看到日本有着现代陶艺，“民艺”陶瓷，设计陶瓷，陶瓷产业，陶瓷工业多方面互动的文化生态，尤其是日本的民艺与现代陶艺皆是有着鲜明日本风格的现代性艺术运动，前者在日常的前提下探索造型装饰与烧成，后者则是完全的纯艺术创作，看重配性、火性与自我观念的相合。1991年至1993年白磊留学日本，期间在1992年于日本东京东郊画廊做个人作品展，后又在1996年入驻日本九州武雄的文化艺术中心半年，与多国陶艺家同期入驻创作。

在日本的交流创作以及国内的寻根思潮让白磊90年代创作不止于器型与装饰，而是更加向内，进入生命自我与文化自我探究中，通过了解配性与火性，了解配与火背后的文化指向。这让他的作品在前期的清雅典正之后有了厚度、力度与温度，此期的代表作品便是煎烧



1996年日本当代陶艺白磊与多国陶艺家参展昆明（前排左四）图片提供：中国艺术博物馆



1990年在日本九州武雄，白磊创作期间所作



《茶碗》白磊

的《古城窟系列》，以泥板的拍打按压造型，直面泥与火，将“人文的自然”引向“历史的自然”。

白磊像是在构建一座风化的历史的“精神之城”，经堆积、切割、挤压、摆擦、点划、戳洞……形成了一套完备的技术系统，犹如书法的提拔、中锋、藏锋飞白的技术系统，在精神上求古意，在情态中求写意。创作中的揉泥、切泥、推泥的过程犹如大写意中的泼墨渲染遒劲枯笔，在泥板的造型上有血有肉，有骨有相。在体力消耗中有情、意、气的渐次释放与抒发，酣畅淋漓，亦如抽象表现主义画家德库宁撕裂的女人体与书法家井上有一的单字书，皆是逸气喷张，笔力刀沉……只是白磊的作品最后经火的熏烧后会少了躁性多了玄远。表现出厚重生命力的同时有一切过往皆是虚妄的岁月感叹之象。泥与火的材料质感与“历史的自然”充分融



《古城窟系列》白磊

合。很难想象，80年代在创作了清新雅致的作品之后竟可如此返璞归真。

80年代的陶瓷装饰与90年代的泥板熏烧在视觉经验与创作方法上确有差异，前者偏向绘画，属于古典审美的“人文自然”，后者则是趋向“历史自然”的带有思辨气质的现代抽象雕塑，白磊还有一类纯抽象的瓷板绘画创作，完全靠形色来表

达气与象的另类风景。若真要找相通处，或许，我们可以把白磊的作品统看作“风景”，意象的、抽象的、心相的皆有之，江南的、大漠的、海上的、泥土的亦皆有之，这些风景根底里有对中国写意精神的再造，指向的是“情感的释放”与“精神的安顿”。白磊深谙中国大写意绘画的精髓。





《秋山》白砥 瓷板

二、烟火与隐士

2000年后，中国陶艺依然在“传统与现代”“传承与创新”的文化逻辑中行进。这是文化自觉的选择也是现代化进程中的必然。在当下，我们“如何理解传统，如何理解现代”，如何坚持以开放的文化胸怀走出一条传统的新生之路显得尤为重要。

一方面，现代陶艺、传统陶瓷工艺、陶瓷设计、陶瓷产业等诸方向齐头并进，中国陶瓷文化的格局基本形成。如成立专业的陶艺家组织——中国美协陶瓷艺委会；在传统文化领域设立“非遗”传承人制度，各窑口产区陶瓷“非遗”传承人逐渐恢复有序；设立景德镇国家陶瓷文化传承创新试验区，将陶瓷创新提升至国家战略。但另一方面，也可以看到市场过热导致工艺与艺术追求的降低，也有因对陶瓷传统与创新理解的不同与审美标准的混乱带来陶瓷工艺与现代陶艺相



《大风风景》魏杰作品 白瓷



《幻境 之二》魏杰抽象画 白瓷



艺术家的小园

互隔离的情况。传统与现代，产区与高校，工艺与观念，材料与语言……古老的陶瓷在时代的纷繁中展现出非凡的生命力与文化冲突的表征。

经过20年的陶艺创作，白磊的艺术观日趋成熟。他看到传统写意与现代抽象表现主义有内在的联系，可以将写意的精神融入陶瓷语言的逻辑中。传统艺术与现代艺术虽然在表达方法、视觉感受、概念阐释等多方面存在着巨大差异，但它们皆有着对世界、对人生的终极追问。虽然现当代艺术变得更加多元，更重视创新，可以与哲学、科学、社会有更多的交叉影响，但艺术归根结底是有“求真理求真诚的意志”，这与中



国传统艺术的“澄怀观道”是相通的。可以说，传统艺术偏向境界修养，现代艺术则偏向自我的超越，两者并无高下之别，而我们需要警惕的是打着传统样式的旗号而拒斥自我超越，打着前卫创新的幌子而疏于境界修养。

当大师陶瓷持续高热，大家都在涌向景德镇淘金的时候，白磊选择离开，与热度保持适当距离。因喜欢园林而前往苏州的高校任教，白磊抛开艺术探索方向的差异，回到生活，问“我是如何自处”。

在创作之外，白磊有两大热爱，一是美食，二是造园。它们皆有着向内的创造性与自处感。

美食指向口腹之欲，在饱腹的基础上把好的食材因材烹饪出它的本味，与家人朋友分享，既有创造也有分享，这是他快乐的一大源泉。白磊也常将创作欲类比为食欲，问自己“是否有创作的冲动”，除了饱腹，人也有表达的欲望。胸中块垒、心中逸气需有抒发的出口。创作须有表

达的欲望，切记不可为创作而创作，为阐释而过度阐释。

人的表达欲可通过与他人沟通来实现，亦可与神灵沟通，亦可自言自语，创作可以被视为自言自语的一类，那是胸中块垒、心中逸气的堆砌与营造。白磊“造园”的爱好也是偏向自言自语的。家中小小的院落被他挖池放鱼置石养草，春过秋来花木枯荣，鱼石相依，也生机盎然，也安静幽玄。

可以想象：生活中的白磊潜隐于苏州园林的某处小景，流连于花草竹石，亦可在烟火之外热心烟火美食，用心营造着自己的“内心园林”，可醉心于自然之中的某处景致，那可以是城市与园林和谐相处的现代人文的自然，也可以是万年的陶瓷史中由古陶到现代陶艺的“历史的自然”。它们又相互交织，城市因时间可变为废墟城窟，陶瓷因人的创造而显出文明的痕迹。创作是白磊的“缩景术”，他敬畏泥与火的幻化，隐于烟火城市园林中。

在当下，现代化过程中既有全球化也有民族国家单边主



艺术家的小园



泥板创作，未烧制

义，既有商业与消费，让人变得物化与异化，却也看重多元与创新……人们也风气云涌，也随波逐流，当落到我们每个个体，我们如何自处……艺术与生活，白磊从事陶艺近40年，是由显入隐的过程。他游刃于传统与现代之间，在观念革新、市场打造、学术推广上皆持着适当的距离，不追逐也不排斥，愈是激荡变幻好像愈与他无关，在现代陶艺界，他是一位隐者。

近期除了大的创作，白磊也做小小的器物茶碗，这也是他自处的一种方式：手捏慢轮修坯成型，有大开大合的揉泥推合，也有藏巧于拙的小心经营，围绕着“中心的空无”多一点少一点泥在器身上游走，每一点的起伏转折都有它存在的道理，站立、围握、审视，那也像是对自我内心的审视与修葺，颇有禅的意味，是谓“器可载道”。■

作者简介

王军，山东沂水人

南昌大学美术学研究生

现工作于上海青现代国际陶艺中心

《中国陶艺家》杂志撰稿人





艺术家白震



创作场景：揉泥



艺术家创作

"The Weaving of Heart: Thai Artist Ilona Romule" *Chinese Ceramic Artists* Feb. 2022

心的编织

——泰国艺术家：奥·苏迪帕拉帕（Aor Sutthiprapa）

文/王军

Aor去2017年11月入驻上虞青，进行为期一个月的驻地；此月同时有多位艺术家入驻，所以一个月里大家常有欢乐聚会，Aor在其间是积极分子，甚至喧闹起来像个孩子。

可当她一旦进入创作便又立马安静下来，且创作的作品又是那么重复单调以至乏味无趣，这里面有一种反差，通过采访方慢慢了解其中缘由，也遂有此文——“心的编织”。



艺术家在“上虞青”驻地创作作品



《自然流动》

H·丹纳(Hippolyte Adolphe Taine)在其《艺术哲学》中阐释地理气候环境对文化艺术的影响,因着族群的聚集,时间的积累,地域的环境会塑造出不同趋向的艺术风格。亦如南欧的火热浪漫、北欧的冷峻典雅。

奥·苏迪帕拉帕来自热带季风吹过的泰国,后求学于北欧的瑞典,两种环境的影响都在她的作品中留有印记。作品的外形多是冷冷的圆柱,而内里却是细密斜织的彩色线条。作品也像极了她的模样,形貌温厚而内心细腻多彩。

不同形态的圆柱

Aor出生于泰国曼谷,儿时的成长相对优渥。她父亲法律学校毕业供职于金融公司,母亲则是会计,姐姐文学专业毕业后工作于泰国航空,她还有个带她玩耍一直宠爱着她的舅舅。来自家庭包裹的温暖伴随着Aor的成长。

她说她的艺术基因可能来自于父亲,父亲本来志学绘画,后来放弃学法律。Aor读中学时开始学水彩,但自己画得很慢,且并没有画好,父亲说“慢

慢画,你只要画得快乐就好了”。

后来在一位学建筑的玩伴的影响下,Aor考入曼谷朱拉隆功大学(Chulalongkorn University)学工业设计。朱拉隆功大学是泰国最古老的大学,学校名字取自朱拉隆功国王拉玛五世,被尊为“全国最有威望的大学”。

Aor本科学习五年,专业范围相对宽泛,有室内设计、日用陶瓷、纺织、产品设计、广告平面等,至第四年她才选择以陶瓷作为毕业设计的方向。看似庞杂的专业学习,实则有一个共性,它



艺术家的创作过程



《内心对白-153》



《内心对白-174》

们与生活与美有关。且多年后Aor的作品有很多的滋养来自于此，比如纺织。如何以一根根线组合成柔韧美观的面，这里面有很多物料与构成的关系需要探究。

大学毕业后Aor工作五年，皆从事设计行业，最初做市场调查产品设计，后来协助政府做公益项目。她说她越来越抵触商品设计，太看重金钱，在市场中设计也沦为的一种装饰与点缀，这是一种本末的倒置。这促使她有了回到学校的念头，继续深入设计的学习，那是一种生活与美学的探讨，此时她迫切地想离开这个喧嚣的城市。



《内在转变》



《流动之蓝——常见到密码3》2013年

2008年，Aor考取瑞典哥德堡大学陶瓷学院公费研究生，师从瑞典现代陶艺大师Kenneth Williamson，他以极简的经典造型的装置蜚声国际。

Kenneth Williamson 要求Aor“重新看待经典，重新看待‘形’，形是跟你的心连在一起的。”

从喧闹的曼谷来到相对幽静的哥德堡，加上语言的不熟练，Aor一下子陷入到一个人世界中，一个人生活，一个人学习，甚至有些孤独寂寞，起初很不适应。但这恰恰也给了她创作的最好环境，可以专注于自己的意



多彩的圆柱



《内心对白——转变No.1》



《内心对白——紫、红、绿》



《内心对白——红、蓝》

念，想法。也正是在此时Aor开始专注“圆柱”的形态。

我们想到的陶艺多是最简单的拉坯，拉成圆柱，形成器皿。 “越理所当然我们越会忽视一些东西，我想把这些理所当然放慢来看，试着把自己的思绪放进来”。

她说她那时也受一位东方哲人（王阳明）一句话的启发，“是风动、水动、帆动、船动，还是人的心在动”。转换视角与重新感受是艺术开始的地方。

走进她的作品，现有多系列，如《Analog》《Weaving Series》《Let It Follow》《Colossal》，这些作品大多共有圆柱的形态：长的短的，粗的细的，浅的深的，颜色也各有不一，整体给人安静自持的气氛，当细细观赏时又使观众为那密密匝匝的多层线条所着迷、所震撼，里面有极长时间的沉潜所带来的视觉触动。

重复、耗时、纯净、简单，可以用来概括Aor的创作。制作方法简单却缓慢，拉坯很慢，成形后还会修坯，形态稳定后再上颜色，上一层颜色再用特制的齿状板刮一次。如此重复覆盖，颜色不同，每一次都会有痕迹留下，至少经过四层交织，才算完成。整个过程是一个逼近自我的过程，同是一个忘记自我的过程，她说此时会感到自己的身体是一个容器，有意念的聚集与流出。

她描述自己的创作过程，通过超时的工作，当创作到极限的时候，感觉的系统会越发敏锐。而意念却断断续续，飘游离散，不被控制，身体会变得“空”，视线、器物、身体、思想、都会变的“轻”，好似可有可无，却也会随着“线”旋转、停留、编织。

她说“创作是观察自我得出的果实”。■



《摇摆之面》



《点将成为过去——蓝》



《身体——灵魂》



细密的圆点



艺术家创作中

奥·苏迪帕拉帕 (Aor Sutthiprapa)

奥·苏迪帕拉帕出生于泰国曼谷，毕业于曼谷朱拉隆功大学工业设计专业并获学士学位，之后在瑞典皇家理工大学设计学院深造获得HDI陶瓷艺术硕士学位。她举办过42个展览并在许多国家参展。2015年成为IAC会员。2013年成立自己的工作室。

个展：

- 2014 “内部对话” 海拉尔画廊，第54个人画廊，曼谷
- 2013 “编织触感” 斯德哥尔摩，瑞典
- 2012 “编制触感·常见代码”，斯德哥尔摩，瑞典
- 2010 “编制触感” 哥德堡，瑞典

群展：

- 2017 第4届“红光谱气”国际陶瓷艺术节，宜兴博物馆，江苏，中国
- 美奈美10届国际陶瓷展，日本
- 2016 “良品” 陶希博，Sankajernnpoon画廊，曼谷
- “Repaper” 泰国创新设计中心，曼谷
- 2015 “几何版” 4标准：2015优秀设计奖，东京设计周，日本
- “全球秀”，辛特拉 国际设计周，葡萄牙，纳英
- “十件黑色物品” 展，第56个人画廊，曼谷
- 2014 “Make Collective”，BIG & BHI 曼谷国际礼品展
- 暨家居用品展，曼谷
- 美奈美10届国际陶瓷展，日本
- “瓷物”，芝加哥艺术博物馆设计博物馆，芝加哥，拉纳格瓦
- 2013 “手工制作”，Wallpaper 杂志，展览中心，曼谷
- “Lagom är bäst”，RMA机构，曼谷，泰国
- “Love your Cylinders”，哥本哈根现代陶瓷，哥本哈根，比利时
- Window展，辛特拉 国际设计周，葡萄牙，纳英
- 2012 “Weaving Indigo” Ann Wall 展，斯德哥尔摩，斯德哥尔摩，瑞典
- 2011 Ann Wall 展，斯德哥尔摩，斯德哥尔摩，瑞典
- 2010 “你的爱情与故事”，斯德哥尔摩，曼谷
- 2009 “反网” 杰作，Suite-Glasstruck 博物馆，哥德堡，瑞典
- 2007 破壁：陶瓷的感知力量，不完美博物馆，曼谷

编者按：2023年6月2日，习近平总书记在文化传承发展座谈会上指出：中国文化源远流长，中华文明博大精深。只有全面深入了解中华文明的历史，才能更有效地推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，更有力地推进中国特色社会主义文化建设，建设中华民族现代文明。

景德镇是中国“瓷都”，也是赣地重要的一张文化名片。千年的窑火，烧出了精美瓷器，也烧出了灿烂辉煌的陶瓷文化。为中国的文化艺术做出了不可磨灭的贡献，如今的景德镇更是吸引了来自全球各地的艺术从业者。由此形成了独特的“景漂”文化现象，学者王军在《泥与火的自我重建——谈“景漂”的传统与现代》中对“景漂”现象做出了较为深入的解读。同时，本期编辑部奔赴景德镇，采访了一对“90后”“景漂”夫妻与一位“80后”“景漂”手工业者。

泥与火的自我重建

——谈“景漂”的传统与现代

◎ 王军

“景漂”的溯源

很难明确说“景漂”起于何时，源于何人，“景漂”是一种人们群体性流动的趋势。

广义上讲，传统的“工匠来八方，器成天下走”（清·沈怀清：《窑民行》）中的多地域工匠亦可称为“景漂”。如清末民国时景德镇的瓷业行帮制度，有三帮九会，都昌人烧窑与圆器，徽州人主要是销售，此二帮之外又有杂帮（红店、包装、搬运等）会馆十七所^[1]，都是多地域、多宗族的匠人群体来景德镇。当然，也有候鸟式的“景漂”：农时在乡耕作，农闲来景德镇制瓷。另外，元明清时也已有了“洋景漂”的存在，如元代的波斯陶工，明代有日本人五良大辅，清代有法国人尹鸿绪等。“景漂”在广义上意味着景德镇一种开放的文化格局。

现代意义上的“景漂”应是20世纪90年代以后的事情，主要指不受体制依附的个体来景从事与陶瓷相关工作的群体。“漂”意味着“个体化”与“流动性”。那个年代正是“公司潮”与“下岗潮”同时到来的时期，或被动或主动，远离故土的个体涌往城市拼搏，“漂”成为一种时代的

趋势。那个时代，最凸显的莫过于“京漂”，挤在北京城市民房里漂泊的艺术家们，他们思想自由、特立独行、艺术多元。慢慢地，他们的聚集变成“画家村”（如圆明园画家村），变成艺术区（798艺术区、宋庄艺术区），他们有离开也有坚守，有孤独也有灿烂……“漂”成为一种生存的方式，也是一种文化的创建。

1990年代，为民瓷厂、宇宙瓷厂等都相继进行工厂设备的技术改造，迅速地向现代化生产迈进。景德镇这座千年的陶瓷古都正在发生着巨大的变化。但与此同时，传统的手工艺不仅没有消失，却正以农村包围城市之势在蓬勃地发展着。^[2]个体离开体制，景德镇国营瓷厂的手工艺人、陶瓷美术师成立个人工作室，手工艺直接面向市场。随着市场的向好，外地的艺术家与陶瓷艺人也不断涌入，景德镇的“景漂”群体渐成规模。景德镇的城郊农村重新布满了传统的手工业作坊，景德镇的城市化过程伴随着传统手工业作坊的回归。景德镇陶瓷产业陶瓷工业式微时，“景漂”与陶瓷手工业作坊成为景德镇陶瓷复兴的生力军。

“景漂”中也有另外的群体，他们是海外陶艺家与高校陶艺专业的师生。因着陶瓷本身的工

艺依附性——泥料、燃料、运输、技艺等资源需要，地域性的聚集才能实现，由此，陶艺有窑口产区的概念。在景德镇，陶瓷有全产业链的工艺优势，泥料、窑炉、成型、装饰、釉料、烧造、运输……都可以交流学习，有人协助甚至代劳。这对陶艺专业的师生与个体陶艺家来说无疑是最佳基地。他们像候鸟一样，在假期或创作期来景德镇创作，大都有定点的工作室或自己建立工作室。陶瓷本身的工艺属性确定了“景德镇”的普遍性与必然性。

较早形成的“景德镇”聚集地——三宝陶艺村便是在这样的基础与前提下成立的。它筹建于1995年，“造村人”李见深有海外陶艺交流、学习及创作的经历。他参照国际陶艺的驻地项目，为来景的海内外陶艺家、陶瓷爱好者提供陶瓷工艺方面的支持及生活上的便利。他们中有著名的国际陶艺家，陶瓷学者，也有初出茅庐的青年陶艺家，还有各行业的陶艺爱好者与旅行者。他们的交流互动形成新的场域，这是“景德镇”们的空间聚集，也是“景德镇”们的精神聚集。所以，三宝陶艺村不只是技术辅助与生活保障的客栈，它更像一个陶瓷艺术的能量场与理想生活的“陶源村”。

“景德镇”的张力

三宝陶艺村对景德镇的陶艺生态而言，无疑是一种文化的创建。在三宝陶艺村之后，先后有郑伟在2005年成立的“乐天陶社”与“陶文苑”，在2016年建立的“陶溪川”创意园区。值得注意的是，三宝陶艺村改建自传统陶艺作坊的老村落四家里，乐天陶社建立在老雕塑瓷厂厂区内（景德镇“十大瓷厂”之一），陶溪川则是在宇宙瓷厂（景德镇“十大瓷厂”之一）基础上的整体性规划建设。我们可以看到一种蜕变：一种传统转向现代，陶瓷工业转向陶瓷文化艺术创意产业的蜕变。

为何会有以上的蜕变？于时代，是陶瓷现代化的过程；于个体，则来自陶瓷艺术观念的转变。为此我们可以展开两条线索，一是景德镇陶瓷现代化的过程，二是陶瓷作为一种现代艺术媒介的

可能。

景德镇陶瓷现代化的过程可以追溯到清末民初。清末有康达将石帮会馆向瓷业公司改良；民国则有杜重远的陶瓷改革，办企业、建学堂、改制度，如机械制坯、煤窑烧造、碎釉机、石膏模具、注浆成型等工艺的展开。^[1]新中国成立后，逐渐建立起“十大瓷厂”的工业化体系，手工作坊与个人企业逐渐转为合作社继而成立国有工厂。^[2]改革开放后，又是一个变化，是以陶瓷工业化之后陶瓷艺术多元化发展为表征得到充分的现代化，是不止于陶瓷的机械工业化的现代化，也是基于文化创新的现代化。由此，在景德镇我们能看到陶瓷工业、陶瓷产业、陶瓷材料、陶瓷非遗，陶瓷绘画、陶瓷设计与现代陶艺等陶瓷现代化的丰富性。

陶瓷不仅是器皿与工艺，还是历史与文化。于当代它还有作为一种现代艺术媒介的可能。在景德镇，陶瓷绘画具有实现这种可能性的条件。“陶瓷绘画”是特指把粉彩的装饰语言变为独立的平面绘画，在国画与西画中借鉴相应的表现手法，特别是通过新中国成立后融入西方绘画的写生与创作经验，既可如西画般油性晕染也可如传统国画工笔写意，通过丰富的颜色釉可现代抽象亦可逼真写实。经过半个世纪的探索，先有“珠山八友”的开创，之后则有王锡良、李洪林等诸先生不同风格的开拓，陶瓷绘画慢慢形成了比较独立的绘画语言，成为景德镇在新世纪的一张文化名片。

陶瓷作为艺术的可能还有很多，我们把视野放至世界，与陶瓷艺术观念有关的现代性革新分别有英国的工艺美术运动、欧陆的新艺术运动、美国的装饰艺术运动、日本的民艺运动，以及20世纪50年代的“奥蒂斯革命”昭示现代陶艺的开启……一个多世纪里，陶与瓷、泥与火的观念发生了天翻地覆的变化。

工艺上强调手工性与艺术性，设计上凸显新理念与新造型，尤其是现代陶艺，它完全将陶瓷纳入现代艺术与前卫艺术的发展脉络里。在陶瓷中我们会看到不同的烧成方法（盐烧、苏打烧、熏烧、柴烧），不同的造型手段（盘泥条、泥板、拉坯、3D打印）；在陶瓷中可以看到诸多的

表现风格：如抽象表现主义、怪诞风格、极简主义、新工艺风格、理性主义、超写实主义等。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。^[1] 艺术家将人性植入瓷性、泥性与火的探讨中。

现代陶艺在20世纪80年代初进入中国大陆，首先在高校陶瓷专业院校传播。在景德镇有周国桢、姚永康、黄炳义、白磊、李见深、吕晶晶等师生陶艺家的响应，经过80年代的学习借鉴，90年代的文化寻根，如今他们在著述、创作、策展与国际交流等领域各有建树。如李见深在20世纪90年代初在景德镇遇到前来交流的中国台湾地区陶艺家李茂宗与美国陶艺家温黑格比，这是他前往美国留学的原初动力。

前述是对“景漂”群体火热现象内在动因的分析，是基于陶瓷文化的转向，基于景德镇陶瓷现代化的过程与陶瓷作为一种现代艺术媒介的可能。所以我们会看到“景漂”中的陶艺家群体也是多元的，有偏传统陶瓷绘画的，有偏传统手工艺的，如拉坯、修坯、烧窑等工艺环节；有偏现代陶瓷设计的，其专注器皿与现代设计；也有偏向观念装置或通过泥与火来表达自我的现代陶艺。可以说，“景漂”群体是景德镇多元化生态的开拓者以及最为鲜活的组成部分。

结语：“景漂”的依止

整体看，“景漂”现象是中国陶瓷现代化进程中的特有现象。这里面有中国城市化进程与景德镇陶瓷现代化共同作用的影响，所以会看到景德镇市政府对陶瓷产区产业升级文旅赋能艺术创新的政策性导向。当然“景漂”最终是个体的行为，是个体陶艺家、陶艺爱好者自由创作自由选择的一种生活方式。这一现象暗含着地域的迁徙、文化的交流、艺术创新的多重可能，包括艺术与生活的新可能。

对“景漂”的溯源与张力的分析，更多是关于景德镇陶瓷文化与时代的关联性分析。可以说陶瓷有很多的面向，它既是工艺与传统，也是设计与艺术。因此，在景德镇我们可以看到陶瓷的丰富性，有古董店的古代陶瓷、陶瓷店的仿古瓷及日用陶瓷茶具、创意集市的陶瓷设计、美术馆里的现代陶艺展……尤其是近四十年来现代陶艺设计与现代陶瓷的发展，催生一种新的生活方式，如前述李见深打造理想生活的“陶源村”、乐天陶社的创意集市、景德镇国际陶瓷艺术双年展、三宝蓬艺术聚落、艺术乡建东郊学堂、陶溪川的“候鸟计划”，等等。他们都在尝试构建更加多元的、相融相契的现代艺术与现代生活。

陶瓷是与生活最为贴近的一种材质，生活中的陶瓷器皿与家居陶瓷摆件早已成为生活的一部分，而且陶瓷的造型及陶瓷的装饰也可以成为生活能量的提供者，如它可与饮食中的茶、咖啡等相融。陶瓷本身也带有包容、安静与生机意蕴。在景德镇的“景漂”中自然会有偏手作的以生活器皿为导向的群体，他们参加市集摆摊，他们郊外徒步美术馆看展，他们自辟民宿养家糊口。可以说，“景漂”群体不止于陶瓷，陶瓷是艺术，也是生活。

注释：

[1] 肖振松编著：《近代景德镇陶瓷史略》，江西美术出版社，2017年，第17页。

[2] 方李莉：《传统与变迁——景德镇新旧民窑业田野考察》，江西人民出版社，2000年，第194页。

[3] 肖振松编著：《近代景德镇陶瓷史略》，江西美术出版社，2017年，第101页。

[4] 王小某：《景德镇国营瓷厂与景德镇瓷业复兴》，《装饰杂志》2014年第8期。

[5] 白明编著：《世界现代陶艺概览》，江西美术出版社，1999年，第11页。

（作者单位：清华大学美术学院）

"Blanc de Chine Goes Global: The 3rd Blanc de Chine International Ceramic Art Award" *Chinese Ceramic Artists* Jan. 2024



华夏美学中常有关于“白”的想象：“白者，从日，为付出之时天色”，还有苏轼“东方既白”之说，想象这白里有阳光，有时间，有色彩，有温暖，有光明，那是一种纯净的光明。

中国陶瓷之美中有华夏玉石之精神的美学追随。君子比德于玉，玉以白为尊，玉之珍贵在石之灵，贵在自然山川精神的凝聚。中国的陶瓷同样以白为贵，即瓷质细密坚实，那白色类玉如雪，总能透出纯净、温润与仁善来。所以我们说“白玉无瑕，白瓷至美”。

17世纪，中国白瓷沿着海上丝绸之路风靡欧洲，法国贵族们将这种中国白瓷称为“Blanc de Chine”。“Blanc de Chine”中有阳光、时间、色彩，有华夏的温情，沿着海上丝绸之路，中国白瓷为世界带去了中华瓷艺的静美与仁善。

2023年10月，以沿着海上丝路再出发，推动陶瓷艺术国际交流，推动陶瓷艺术与当代艺术的融合与创新发展为宗旨，第三屆“中国白”国际陶瓷大奖赛获奖作品及入围作品展览在杭州英蓝中心开幕。同时举办的还有“Blanc de Chine·中国白”德化陶瓷品牌之路学术论坛与以“无界”为主题的第三屆“中国白”国际陶瓷艺术论坛。以下分享此次评选、论坛与展览的精彩细节，并从缘起、学术的维度与当下白瓷三方面论述4年来“中国白”大奖赛的学术贡献与艺术价值。

历史的回望，“中国白”的缘起

“中国白”缘起于2015年。这一年，德化被联合国世

界手工艺理事会授予“世界陶瓷之都”（The World Porcelain City）的称号，这一称号源于德化窑悠久的陶瓷历史并历经千年窑火不断。

德化窑的烧造历史可以追溯到新石器时代，唐五代时开始烧造瓷器。在宋元时主要烧造南方窑系的青白瓷，至明后改变方向，异军突起。其一，精研瓷土，致胎釉纯白，就如象牙。其二，专于雕塑，尤以佛像观音驰名，最著名者何朝宗有僧伽大士，造型优美，形态逼真，可谓鬼斧神工。《泉州府志》称：“善陶瓷像，有僧伽大士，天下宝传之。”其三，借17世纪世界海上贸易的兴盛，东方第一大港泉州使得德化瓷器行销海外，范围遍及东亚、南亚、西亚以及非洲、欧洲的许多国家和地区。“Blanc de Chine”的称号也是那时所得，被欧洲人评价为“至今所做的最美的白瓷”。另外，德化白瓷也启发了欧洲陶瓷的发明。1709年，德国炼金术师伯特格尔（Johann Friedrich Böttger）正是以德化白瓷的佛像为蓝本，历经4年实验终于“发明了瓷器”。

如今的德化陶瓷依然窑火兴旺，2022年德化的陶瓷产业产值突破500亿，陶瓷企业4000多家，陶瓷产品远销全球190多个国家和地区，依然是世界重要的陶瓷工艺品与陶瓷实用器的生产基地之一。但德化在陶瓷的品牌研发、陶瓷现代设计发展方面还有欠缺，尤其在与世界当代陶瓷的接触中存有短板，“陶瓷之都”的称号促使德化陶瓷需在文化复兴与艺术创新上做双向努力与改变。

“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛是对历史的回望，也是



“The World Porcelain City”（《世界陶瓷之都》）2021年第三屆“中国白”国际陶瓷大奖赛一等奖作品 出羽羽

对当下的再开拓,如何复兴中国的白瓷艺术,并以期在当下德化陶瓷产业之外的陶瓷艺术中能与世界陶艺对话。2015年,“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛创始人于志强先生邀请“中法文化艺术中心(艺术8)”创始人佳明女士、中法艺术论坛秘书长胡欣女士、法国国家陶瓷博物馆(又名塞弗尔博物馆)馆长 Romane Sarfati 女士与法国罗丹博物馆馆长 Catherine Chevilior 女士考察泉州德化,考察古窑址,拜访老艺人。2016年,又邀请清华大学美术学院陶瓷艺术与设计系主任白明教授担任学术支持,正式筹建“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛。2017年初,由泉州瓷路艺术发展中心参与的国际文化交流项目——“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛正式启动。其成立宗旨为推动德化陶瓷与世界级博物馆、美术馆、学术机构、国际艺术家们形成更为广泛且深入的互动。

“中国白”的学术维度: 看见当代陶艺的世界格局

与法恩扎国际陶艺双年展及日本美浓国际陶艺展相类,“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛为双年展形式,2017年与2019年先后举办两届大赛,每次大赛经历组建评审团队、作品征集、国际艺术家投稿、评委投票评选,大奖赛颁奖仪式以及展览开幕等过程。另在大奖赛之外还有艺术家德化驻地项目与国际陶艺论坛两大组成部分。在严谨的学术构建下,首届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛颁奖仪式和获奖及优秀作品展览于2017年9月26日在法国里昂汇流博物馆举办。大赛成为中法文化论坛的重要活动之一,中法文化论坛中方主席陈竺和法方主席拉法兰出席大奖赛颁奖仪式。

首届大奖赛的评委也是阵容强大,分属前述的 Romane Sarfati 女士与 Catherine

Chevilior 女士,再有佳士得中国瓷器及艺术品国际主管 Géraldine Lenain 女士,清华大学陶瓷艺术系主任白明先生,中央美术学院造型学院副院长雕塑系主任吕品昌先生,哈佛大学陶艺中心项目负责人赵梦先生。其中白明先生为本次大赛评委会主席。中法文化论坛与强大的评审委员会为大奖赛的国际交流与文化创新奠定了扎实的基础。

紧接着,第二届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛获奖作品展于2019年10月6日在法国尼斯马塞纳博物馆举行。第三届大奖赛于2020年8月18日启动征集,主题为“无界”(Boundless),旨在用艺术打破边界,通过陶艺的创作促进各国间的文化创新与交流。三次大奖赛的成功举办业已使得“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛成为世界顶级陶瓷艺术公益赛事。

第三届大奖赛评审团构成依然强大,继续由白明先生担任评委会主席,



2019年第三届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛入围获奖作品展览现场



Goudy Mark 《浪的形状》2023年第三届“中国白”国际陶艺大奖赛入选作品 美国

另有8位评审专家，他们是法国巴黎建筑博物馆馆长卡特琳·舍维约、意大利法恩扎国际陶瓷博物馆馆长克劳迪娅·卡萨利、美国阿尔弗雷德陶瓷艺术博物馆馆长温·黑格比、比利时凯拉米斯博物馆馆长吕多维克·里奇亚、法国塞弗尔国立陶瓷博物馆主席罗曼·萨尔法蒂、法国文化遗产总监克里斯蒂娜·清水、美国旧金山亚洲艺术博物馆馆长许杰与日本陶瓷艺术家寿神宗美。来自不同国家、享誉国际的知名博物馆馆长、艺术机构负责人、艺术家、学者、艺术评论家构成的评审团为大奖赛带来学术的高度、文化广度与足够包容的深度。

第三届“中国白”国际陶艺大奖赛受疫情影响，时间有推迟，但仍有来自世界50个国家的747名艺术家参赛，参赛作品943件/组。经过评委会权威专业的评审，于2023年3月31日完成初



姬凡《甜雷伪装》(局部) 2023年第三届“中国白”国际陶艺大奖赛二等奖作品 中国



Yatsugi Miho 《潮》2023年第三届“中国白”国际陶瓷大奖赛三等奖作品 日本



Lotte Westphal 《蓝色网格的变化》2023年第三届“中国白”国际陶瓷大奖赛入选作品 丹麦

评,5月31日复评,以艺术前沿性、创新性为标准,共有来自33个国家165位艺术家的165件/组作品入围。10月13日评委会在杭州英兰中心现场完成终评,有15位中外艺术家获奖。这些作品都以不低于50%的白色瓷土为材料创作,以多元化材料的运用和呈现,引领陶瓷艺术创作创新。综合三届“中国白”大奖赛,共迎来世界50多个国家和地区1500余位陶瓷艺术家参与,330件作品入围,参赛作品2243件。

驻地项目方面也成果丰硕,自2017年初开始,已迎来50多位国际陶艺家的进驻创作。他们相聚瓷都德化,不同区域、不同国籍、不同文化及艺术背景,通过德化白瓷他们自己会有怎样的感触与创作,包括艺术家与艺术家之间,外国艺术家与德化陶瓷传承人之间,他们又是如何交流碰撞,思维的跳跃,材料的新奇,这一切都促使他们开启新的探索。这是一次与白色瓷土的对话,也是一场跨越文明与历史的对话。

经历8年三届大奖赛开展,借“中国白”我们可以拼出一个当代陶艺的世界格局,陶艺家们的创作鲜活,新奇,丰富与多元,他们的共振更是激越、浪漫,宏阔与深邃。

当代陶艺的语言, 泥性、火性与人性

大众所熟知的陶瓷多是器皿,于当代,除开生活陶瓷与工业陶瓷,它同时还具有艺术的无限可能性。“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛便是立足于此,深切地在泥性与火性中挖掘人性的永恒价值与无限魅力。世界的现代陶艺是始于20世纪50年代,率先在美国、日本展开的以陶瓷材料来表达自我的现代艺术运动,人们将器物的功能性“用”去除,并以封闭瓶口的举动,来宣示自己的作品从传统的工艺跑到了“object”客体——艺术的审美对象。陶艺家可以尝试将观

念落实到陶瓷语言中去,将人性植入泥土之中,现代陶艺成为现当代艺术潮流中的重要力量,并使陶瓷成为世界的语言,成为探索自我的现代性艺术语言。

在三届参展与获奖的作品中我们能看到现代陶艺语言的巨大包容性与语言张力,在陶艺家的创作中可以看到绘画、

设计、装饰、雕塑、装置与影像等多种融合表达的可能。以第三届大奖赛获奖作品为例:除开表现形式的多样性,我们会看到很多议题的展开,如“艺术无界”“文明边界”“历史回望”“女性主义”“生态环境”等大议题。也有关于向内的艺术语言与人性的探讨,那是



Mariya Kizileva 《心中的光》2023年第三届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛入围作品 西班牙



Marta Faiman 《生命的期望2》2023年第三届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛二等奖作品 意大利



2017首届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛启动仪式



2019年首届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛在景德镇市陶瓷博物馆举行颁奖仪式

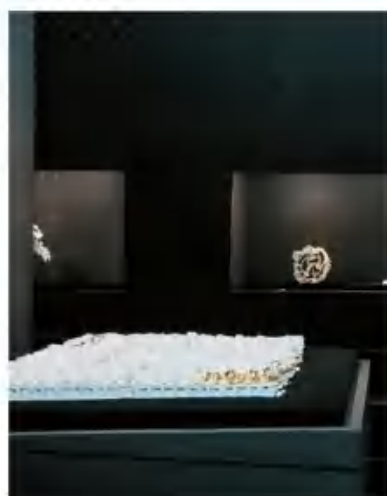


2023年第三届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛颁奖仪式在杭州圣雷中心开幕

关于“本体”向内的观察，是陶瓷与生命连结，涉及破碎、断裂、更新、疗愈等不同的情感诉求与精神表达。

我们以部分参展作品为例，如一等奖获得者比利时陶艺家 Tindra Debruyne 的作品《联结》，灵感来自个体感性与有机自然的整合与同一，我们内心是如何感受这个世界，世界与内心都有它自身的节奏、纹理、韵律、涌动与参差。在三等奖获得者日本陶艺家矢次美穗的《潮》中同样有这样的表达，我们会去觉察作者的情绪，在陶瓷的冷与柔立面前开启一场深情的沉思之旅。

二等奖获得者意大利陶艺家 Maria Palmieri 的《生命的峭壁2》指向城市环境与环保，通过对废弃物的再创造展现城市的裂变，通过陶瓷与玻璃材料的融合让我们反思关于城市与世界的环境保护。同为二等奖获得者中国陶艺家姬凡根是女性的气质空间，《甜蜜伪装》是陶瓷编织出来的“蛋糕盛宴”，小小的自己穿梭其中，是甜蜜还是哀伤，抑或是枯燥的寂寞，模糊了现实和幻想的界



限。它来自陶艺家某个生活瞬间的洞察。

在展览作品中有前卫装置的拓展，如匈牙利陶艺家 Barnabás Mader 的《曾经……》，那是近千陶瓷方块组成的世界地图，星空下灯光闪烁的世界，飞机的轨道密密匝匝，但疫情好像你止了一切，然地球其实仍在运转轨迹中自转，我们会思考什么是现代世界，什么又是自然世界，疫情让我们思考很多。当然，展览中依然保有依着陶瓷传统器型方面的创作。

美国陶艺家 Goudy Mark《浪的形状》是器皿是自然的模拟的最好诠释，纯白的器身，蓝色的波浪，一切都是那样的安静而有机，它们来自于作者对万物的体察，在那里你能看到海浪，洞穴，沙丘，海草与仙人掌……纤薄的半透明瓷器款款深情地在诉说着这个世界的美与清澈。

在展览中我们可以看到足够的多彩多姿，它们不分语言，不分国界，不分观念，勇于突破，勇于创新。艺术家们用陶瓷这一艺术语言来连接世界，展开提问与对话，在“第三届‘中国白’国际陶瓷艺术大奖赛”，我们能看到“文明因交流而多彩，艺术因创造而心灵相通”。

结语：陶艺的历史、当下与未来

世界有两万余年的制陶的历史，有近两千年的瓷器历史，在历史的演进中，陶瓷是器皿、技艺、审美、礼仪与文明。如今，陶瓷成为泥与火的艺术，它可以让我们回望历史，感知当

下，眺望未来。

泥土与地球一样古老，是平民的源泉，它承载并滋养万物，经人的塑造，火的幻化成为陶与瓷，成为历史长河中文化的载体、文明的象征。火是陶瓷最后的规定性，它的跳动、纯粹、无形……在千百度高温后成为“凝固的韵律”，泥的纯粹性与火的高温展开极限对抗。窑火冲撞回还，釉料熔融流动。当火熄灭，窑门打开，陶瓷的情态，火的气韵呈现。烧成之后，我们能感到陶瓷的冷与柔，静与美。

历史上的白瓷，跨地域，跨文明地传播为世界所共有，它可以是清洁的日用品、高雅陈设器与圣洁的宗教用瓷。从东亚、东南亚到南亚，再到东非与西亚阿拉伯国家，最后行至葡萄牙、荷兰、法国等欧洲国家。我们会在文明的交互中看到文明的交流，留下不同文明的历史印记，他们都同样有着对这晶莹的圣洁的“白”的着迷，它的美是多文明的共同诉求，在诸文明中，“白”共有圣洁、光明与善美之意。如今，在“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛，陶艺家们可以借陶瓷来发问，借助泥与火的语言依然可以表达情感、容纳精神以及仰望星空、探问未来……白者，无界！

在“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛，在开放包容的文化背景下，天赋异禀的艺术家们打破了陶瓷艺术的疆界，向世人展现了崭新的瓷艺天地。文明是多元的，它因交流而丰富多彩；艺术是自由的，它因创造而使人们心灵相通。在陶瓷的国度，文明的交响再次奏起。世界的艺术家们向我们展现了他们从技术到艺术，从束缚到自由，从追随到创造，从过去到现在，从物质的感知到精神的提升所具有的丰富的想象力、创造力和伟大的热爱。文明在求同中走向未来，艺术则在求异中获得生机，他们所展现的作品，着迷于各种有关唤醒这种神奇的白色粘土材料源于传统又超越于传统的奇异之想和表达。

在第三届大奖赛前言中，评审委员会主席白明评价说：“中国白”既是中国白瓷的荣誉，也是世界共同享有的遗产。作为陶瓷艺术领域的一项国际性赛事，“中国白”试图消解隔阂，反思当下，跨越东西文化的历史殊途和语言差异，希望引领艺术边界渐趋直至“无界”的趋向与情势，使公众以当下视角重新审视源于中国审美的白瓷艺术，在世界艺术家的手中具有怎样的连接过去与现在，融合东西与未来的全新可能。■



2021年第三届“中国白”国际陶瓷艺术大奖赛入围获奖作品展陈现场

作者简介

王军，男，清华大学美术学院博士在读，研究方向为现代陶瓷艺术与中国艺术比较。



吴昊宇《新石器 2018NO.4》瓷器，注浆成型，还原焰 1280℃ 28×55×48cm 2018年

空间的呼吸 ——记陶艺家吴昊宇

文 | 王军

艺术是艺术家关于世界的体察，成熟的艺术家多有他们独到的世界观与系统的方法论。

吴昊宇的艺术源于他对泥土与陶瓷的深度体认：泥土与生命的同构，陶瓷的纯粹性与永恒感都可以在他的作品中看到；并且，他的艺术也延伸到设计与家具的空间，有青铜、树脂、木作等不同材料的尝试。

正因如此，与其说吴昊宇是陶艺家，不如说他是“空间”的艺术家。这“空间”不止是体量、造型、雕塑、装置、占据与存有，他对空间的理解是环境、再造、氛围、联系与流动的场，他所创造的空间是可以呼吸的。

从泥土出发，回顾吴昊宇的创作，他最早的陶艺创作可以追溯到2003年的《寻找阳光》，那是他大二的毕业创作——蜿蜒身体的泥片卷曲、纠合、延展，隐喻城

市的长方体条块密集其上，有悸动与不安，以表达年轻的身体在现代性的城市中如何安存，或是自己的内心如何裂下这新世纪的万象狂飙。很明显，在《寻找阳光》中他在释放一些情绪，也试图在寻求个体身心与社会发展的平衡。因为是裸烧，泥土的原始力量被激发，慢慢地，泥土所带来的生命力成为他寻求平衡时可坚守的基石。

《寻找阳光》之后，吴昊宇陆续有《簪》(2006)、《风之诗》(2007)、《生之永恒》《瓷偶》《极》(2007)、《邂逅》(2008)、《中国制造》(2009)等创作，有多个线索的展开：历史的、生命的、自然的、社会的、抽象的……但整体看，我们能得到一些共性的把握：一是陶瓷泥土作为生命的隐喻，并延伸到自然的本源，这是有机性与力量感的表达；二是造型如现代性的身体，是一个复杂的容器，它可以包含欲望、寻根、否定性与抽象性；三是以上二者的冲突与纠合，既有造型上的凝聚卷曲，也有内里自然与社会、个体与现代性的文化冲突。“纠合”与“平衡”始

终是吴昊宇创作中一对重要的组合关系。

2008年至2009年，可以感觉到吴昊宇的创作朝两个方向展开：一是加强叙事，尝试社会性、当代性的介入，如作品《中国制造》；二是减少叙事的抽象性雕塑，如作品《邂逅》。能感觉到他内心的律动不定，个体应该如何介入社会，有一个程度的问题。

从后面的创作看，他选择了后者，减少刺激性的事件与符号化的表浅展示，更多的是回到自身的挖掘与对陶瓷与造型本体语言的探索中。

在《邂逅》中我们可以看到这些变化。在《邂逅》一系列造型丰富的作品中，“纠合”变得柔和，“平衡”也变得更为微妙。我们能看到有机抽象主义对他的影响，它们像是山石风化后再经细细打磨抛光后所得出的模样，有风化所带来的时间感、凝聚感，也有细细打磨所带来的“修持之心”的注入。最后是翻模完成，陶瓷泥土的纯净感被凸显，平滑光洁的器身像是与新生的



吴昊宇《新石器 2020-NO.1》装置、注浆成型 64×20×41cm 2020 年

一次邂逅，它们或矗立，或静卧，或拥抱，有机的抽象中有“君子修身”的隐喻。

《邂逅》之后，带着抽象与内敛的创作之路，吴昊宇有另外两个系列的创作：一是关于身体与容器的，有《破立》与《生长》；二是基于物质材料展开时间与空间探索的《新石器》。通过翻模完成。

先说身体与容器。在当代艺术领域，“身体”是重要的议题，它可以是内容，也可以是形式；具象与抽象的身体，消费的身体，两性身体，社会的身体，权力的身体，以及神性、欲性和物性的身体。身体也可以是媒介与语言：在舞蹈戏剧之外，成为行为影像中的表达者，有束缚、拥抱、行走、涂抹、叠压、卷曲、矗立以及无所事事……吴昊宇对“身体”的表达是含蓄的，并与陶瓷相联系。他指向的是“作为容器的身体”。

在陶瓷领域，在新石器时代，按泥为器是神性的创造，“人形陶器”或带有身体抽象的陶器是人类最早认知探索身体与自我生命的一个创证。容器承载，存有与孕育的意图会自然地成为身体的隐喻。在这里，粘土、容器、身体与生命是同一的；而吴昊宇想要回溯的便是

这种同一性——回到陶瓷的容器便是回到自身。

用古老的直线条手法一层层地累加，回到对自我的觉察与塑造中去。由此编织出的《生长》，那便是自己的身体，这像是吴昊宇最早的作品——2000 年大地艺术中的“石头”，只不过挽成了不断生长延伸的泥条交叠而成的“容器”，这“容器”也像一个制作的笼子——一个身体的牢笼，但身体也有着无限延伸的可能。邂逅与禁锢在身体里是一起存在的。我们的困顿，我们的束缚，我们的矛盾实则更多地来源于我们自己。

《破立》直接是容器，与 2000 年的大地艺术中的“石头”相比，《破立》不只有“矗立”，还多了“坍塌”，那是对人的生存并不完美的描述。当泥条不断向上不断生长不断累加的时候，容器会有变形与倒塌的可能，即使成型完成，在干燥时也会开裂，在烧成时也有坍塌的危险。但作品中的崩坏不是有意而为，我们能看到一点点累加的痕迹，好似所有的脊力与盘筑在烧成后都有了“因果”，崩坏与不屈服的卷曲也自然成为可接受的部分。而崩坏也可看作是人生的一部分。

在《生长》与《破立》之后，吴昊宇创作了《新石器》，沿袭“纠合”与“平衡”的主题。这虽然依旧是容器与身体的表达，但少了人的世俗性与复杂性，多了克己与意志力，他在精微中求修持的功夫。

《新石器》是在日常中寻到陌生与惊奇。作品缘起于吴昊宇在路边看到的不规则石头，这普通得再普通不过的石头，却由亿万年的幻化而成——地壳的运动，岩浆的喷发，有机物的沉积，在温度、压力与时间的化合中生成，石头在人类存在之前就已经是石头，以时间来计算岩石似乎是没意义的。

在古典时代，石头可引申出“坚如磐石”的品质——力量、坚毅与稳定，以致“石之美者曰玉”。吴昊宇想要“穿石而过”，他的“穿石而过”是想对石头有整体性的把握：石头有整体性的把握：一是对石的肌理所导出的石的物性——坚硬、体粗、不规则与封闭性的把握；二是石与人的相适所引申出的石的德性——力量、坚毅与恒常。最后是对以上二者的否定，否定是一次新生，所以，我们会看到：柔软与坚硬，脆弱与恒久，封闭与呼吸以及风动与静寂，都在《新石器》的凝固中展现出来。在这个层面上讲，“穿石而过”另有所指的是“思维可以穿透一切”。

总结吴昊宇的创作，首先他始终在回溯一种原始的力量，探索事物的本性，如泥土与陶瓷，身体与岩石，那种新石器时代泥土容器的朴素力量，在当下身处现代欲望社会的空间里依然有着坚实的生命力。其次，他的作品是一次现代性的张力营造，作品是否定后的邂逅与重生，坍塌与否定都是人生的一部分。最后，吴昊宇的作品是对环境、自然以及人存在的有机连接，这一连接让其作品拥有类似传统的自然主义所带来那种呼吸感与德性的修持。他让身体成为一个容器，一个可呼吸的空间。如海德格尔所言“筑造归属于栖居……天、地、神、人聚属于自身”。

作者系清华大学美术学院陶瓷艺术设计系 2021 级硕士研究生

（责任编辑：岳峰）

"Celadon Retrospect: 2024 Virtue·Wangou·Taoxichuan Longquan Celadon International Workshop & Exhibition" *Shanghai Arts & Crafts* Mar. 2025

上海工艺美术职业学院 青瓷国际创作营

青的回溯

——“厚德秉贞”2024望瓯·陶溪川龙泉青瓷国际创作营暨国际青瓷艺术作品展

Along Back to Celadon

王军

Celadon has been the longest tradition of "treasuring the coming and awaiting of celadon, tracing back to ancient sources of celadon, and connecting the contemporary world with celadon." The great emphasis on the unity of moral cultivation and experience of the spiritual essence of celadon (celadon) has been the "virtue and integrity of celadon" (virtue and integrity of celadon) as a traditional concept, and has been the main content of the history of contemporary celadon art.

2024年12月28日，“厚德秉贞”2024望瓯·陶溪川龙泉青瓷国际创作营暨国际青瓷艺术作品展在龙泉青瓷博物馆开幕。展览由来自8个国家的27位陶瓷艺术家的136件（组）作品，这是国际首次以“主题”形式来呈现的陶瓷艺术展。展览的27位陶瓷艺术家中24位来自此次驻地创作营，特邀的3位艺术家分别是：陶溪川陶瓷馆（日本）馆长陶溪川、他们分别代表产品、手工艺、陶瓷的不同面向，他们的加入呼应了本次驻地项目与景德镇国际陶瓷艺术交流中心“中国当代陶瓷发展”的初衷，同时青瓷的历史与审美、陶瓷的精神指向，以青瓷去连接当下的世界。在邀请艺术家创作的同时，驻地创作营与艺术创作精神高度契合的统一性，是本次展览的主题为“厚德秉贞”——在当代社会营造“器可载道”、承载当代陶瓷中蕴含的现代性审美。

本次创作营活动自2024年4月以来，历时8个月，有8个国家的24位陶瓷艺术家进驻创作。他们的艺术方向各有侧重，可以大致分为几个方向：一是从传统中出发，以青瓷走向现代与当代；二是以陶瓷融合其他领域的艺术表达，体现跨学科与陶文化

的特性；三是涉及陶瓷的符号与观念，关于陶瓷的呈现形态、语言与逻辑的变革。以下分析予以阐述。

陶瓷的本质是有容器的属性，只是到了现代艺术才被还原为人与人的媒介。传统的容器功能成为很多艺术家创作的出发点，它可以成为抽象的雕塑，喻喻为“身体的容器”。陶瓷艺术家们在传统容器的流行符号中感知审美万千，可以看到徐明兴、范尧尧、安田猛、许静与鲁尧华的陶瓷在釉色装饰与造型上各有不同。从中依然可以看到宋代“至正青瓷审美标准”的传承，透着简约、厚道与深邃。徐林峰、王耀智与汤志仁也是在传统中走向现代，他们从多样的青瓷釉色、不同的烧成方式与造型的不同等多方向发力，青瓷之青依然有着如玉之美，充满智慧与自由。

国际陶瓷艺术家的创作有更多折衷主义的表达，如比利时陶瓷艺术家范·霍伊（Arh Van Hoey）在容器中看到现代设计与陶瓷的编织性表达。法国陶瓷艺术家莉·科里根（Daphne Corrigan）则是在瓦的质感性中表达现代艺术，舞蹈与温和的日常用品的结合之美。荷兰陶瓷艺术家德里·麦克劳林（Dierdra McLaughlin）则将容器与身体联系起来，他们在拓展着青瓷的纯粹性以及激发着与当代生活的联系。

陶瓷是一个综合性的媒介，它既是雕塑、装饰、设计，也可以应用在建筑、科技与器具之中。艺术家在陶瓷中的表达也可以融合其他领域的艺术诉求。澳大利亚陶瓷艺术家简·狄·布洛（Janet DeBloos）将陶瓷装饰与跨文化融合相统一，创作出“混血儿”风格的艺术作品。法国陶瓷艺术家吉尔·苏夫伦（Gilles Sulfren）将陶瓷与建筑构成相融，他的陶瓷中多有巧妙的力的构成，青瓷在他那里展现出另一番模样。中国陶瓷家吴昊将偶然性与简约的陶瓷形态相向，将主义审美。中国陶瓷家张凌云在陶瓷装饰中融入诗性与儒雅的韵味，形成综合性的装置作品，陶瓷是世界性的语言，青瓷是其中的



青瓷国际创作营

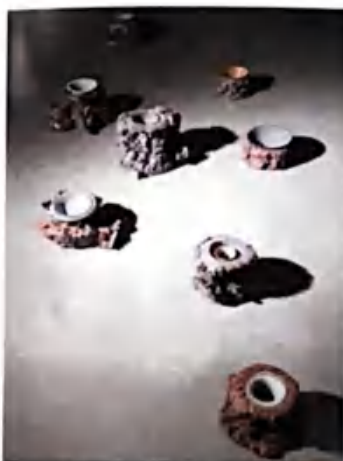


青瓷国际创作营 陶瓷艺术 2024年

一个方向：各地域的陶艺家将他们的风格融入其中。

陶瓷的创作中从来不缺少观念的参与。景德镇陶溪川的驻地艺术家们以更丰富更多元的方式来理解陶瓷，不只是从材料出发，也从创作逻辑与当代艺术观念中融入。如中国陶艺家陆健对经典青瓷器的破碎与再造。中国陶艺家张明将入驻创作时因区落下的叶子与青瓷相连。由青到黄再到灰的多样青釉在亦真亦假的叶片中完成升华。波兰陶艺家妮卡·帕图金兹卡 (Monika

Patuszynska) 在灌浆时的破碎裂痕中寻找新的表达。中国陶艺家万里雅还原青瓷烧成过程中泥与釉的关系，釉触皆可在裂痕之中。还有中国陶艺家陈光晖对青瓷历史遗迹的追问。创作中也可以看到科技与影像的参与。如美国陶艺家纳森·凯普 (Jonathan Keep) 将3D打印融入创作。中国陶艺家潘红宇的影像记录表达，记录青瓷的制作过程——陶艺家们通过陶瓷，通过龙泉青瓷，构建了一个个意义世界，贡献了他们探索的勇气。



我的蓝瓶 陶溪川工作营系列 蓝瓶青瓷 万里雅 2024年



远山 蓝瓶青瓷 陆健 2024年



忆石2024—龙泉 龙泉青瓷 陆健 2024年



风之愿系列 龙泉青瓷 徐彦华 2024年



众生相 龙泉青瓷 柯叶 蓝瓶方 太亚精 张明 2024年



瓶(壁) 龙泉青瓷 创作营 潘红宇 (潘红宇) 2024年



三足器 黄泥 龙泉青瓷 陈光 2024年



高杆瓶 龙泉青瓷 戴夫·柯里格 (戴夫·柯里格) 2024年