

突破与构建——20世纪80-90年代中国现代陶艺的发展

余勇, 邓和清
(景德镇陶瓷学院, 江西 景德镇 333403)

摘要:从文化与艺术理论批评的角度分析, 如果将上世纪80年代看作是“突破”的十年, 那么, 上世纪90年代则为“构建”的时期。综观这二十多年的发展, 可以看到作为原创性和表现性的现代陶艺创作形式, 仍是占主导地位的叙事方式。70后、80后的一些新生代陶艺创作群体不断壮大; 尤其值得注意的是, 上世纪90年代中后期出现了陶艺双年展和群体性的陶艺邀请展, 对于现代陶艺的推动和发展无疑具有积极的意义。

关键词:现代陶艺; 突破; 构建; 原创性

中图分类号: TQ174.74 **文献标志码:** A **文章编号:** 1000-2278(2014)02-0205-08

Breakthrough and Construction: the Development of Modern Chinese Ceramics in 1980s and 1990s

YU Yong, DENG Heqing
(Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen 333403, Jiangxi, China)

Abstract: In this paper, the development of Chinese modern ceramic art in 1980s and 1990s is reviewed using the theories of cultural and art criticism. If the 1980s was known as a decade of “breakthroughs”, the subsequent 1990s was a period of “construction”. In these two decades, original and expressive pieces still dominated modern ceramic artworks, new generations of artists born in the 70s and 80s were emerging, and massive ceramic art biennial exhibitions and invitational exhibitions were organized in the late 1990s, which significantly promoted modern ceramic art.

Key words: modern ceramic art; breakthrough; construction; originality

陶艺作为一种纯艺术形式, 可以说是一门年轻的艺术, 因为“艺术”的概念首先是绘画、雕塑、建筑、音乐与诗歌。“这五种艺术构成了现代艺术体系的不可还原的核心, 几乎所有作家与思想家似乎都同意这一点……”^[1], 然而与陶艺有着紧密亲缘关系的陶器艺术却有着悠久的历史。对此, 英国艺评家里德的看法值得我们关注, 他说: “陶器是一门最简单而又最复杂的艺术。说它最简单, 是因为它最基本; 说它最复杂, 是因为它最抽象。在历史上, 陶器是最早出现的一种艺术。”^[2]这段话有两层含义: 首先, 陶器被作为一种艺术来看待, 且出现最早; 其次里德所说的陶器完全是指一种非常纯粹的器皿, 简单又复杂完全是从造型的角度来描述的。所谓简单是指造型单纯; 所谓复杂是指陶器的抽象特征——即对形态意象的理解。其实这也是原

始艺术的一个共性。的确, “作为一种艺术媒介, 陶艺必然是一个民族的精神气质的表现”^[3]

在我们探讨现代陶艺的突破与构建之前, 有必要对陶艺概念作出解释和界定。在过去的二、三十年中, 学人们对陶艺的概念也有过一些论述, 由于立足点不同, 这些概念的内涵与外延也有较大的不同。有观念陶艺说, 有陶瓷艺术说, 有把观念陶艺说成是现代陶艺, 有人干脆把赫伯特·里德的“陶器”理解成就是“现代陶艺”, 其理由是: “因为陶器的抽象性的发现, 是现代陶艺产生的真正标志……”并举毕加索为例, 说他的陶艺是以线为主的色彩装饰, 故西方艺术史把现代陶艺列入现代艺术的范畴^[4]。实际上, 现代陶艺是一个较为宽泛的概念。相较于传统陶瓷而言, 它主要体现为一种风格学上的意涵, 特指一种新的陶瓷样式; 在面对当代

收稿日期: 2013-10-20 修订日期: 2013-12-12

基金项目: 江西省社科规划项目资助(编号: 13ys06)。

通信联系人: 余勇(1959-), 男, 教授。

Received date: 2013-10-20 Revised date: 2013-12-12

Correspondent author: YU Yong (1959-), male, Professor.

E-mail: 582109184@qq.com

陶艺时,它又可能成为一种时间上的概念,特指上世纪80年代、90年代这段时期的陶瓷样式。因此,即使是同一个概念,因语境的不同,其内涵也在发生流变。本文所谈到的现代陶艺特指在上世纪80年代和90年代中区别于传统的陶瓷范式且具有现代风格和文化现代性诉求的陶瓷创作。

一、二十世纪八零年代对传统陶艺的突破

如所周知,20世纪80年代,现代陶艺的一些认识和实践仅在学院范围内进行,但它们作为一股合力,还是共同营建了现代陶艺发展之初的社会与文化语境。

1976年以后,中国在文学、艺术领域实施了一些“宽松”政策,尤其在党的十一届三中全会“解放思想,实事求是,团结一致向前看”的号召下,文艺界也看到了艺术的春天到来。据说1980年代初期,韩美林前往美国举办水墨画展,期间得知外国人对中国陶瓷艺术非常青睐,为此,他回国后制作了大批陶瓷作品。在当时大的艺术环境下,中国美协举办了建国三十年的“全国美术作品展”,出现了一股“伤痕美术”风,如同其时的“伤痕文学”一样,尽管延续时间不长,但对当时的批评意识起到一定的作用。正如获得二等奖的作品《为什么》的作者所述:“那深留在我们身上、心灵上的每一条‘伤痕’都是历史的见证。我们这一代人有权力和义务来发言,来记载这一历史事实。”^[5]虽然它与现代陶艺的发展并没有多大瓜葛,但是,作为一种反思意识,“伤痕”所具有的批判精神与反省意识,对陶艺家创作观念的改变起到了潜移默化的影响。

1980年代正是中国为四个现代化目标努力奋斗的年代,随着改革开放的逐步深入,以及随之而来的西方后现代文艺思潮的冲击,中国文化也开始出现了现代化特征——即思考方式和世界观的现代化,突破传统的禁锢,批判传统文化,人们不再顺从集体的看法,富有个性化的思考和批评话语也受到激励。其中最明显的例子莫过于李小山于1985年在《江苏画刊》上发表的《当代中国画之我见》,他说:“这个时代所最需要的不是那种仅仅能够继承文化传统的艺术家,而是能够作出划时代的贡献的艺术家”,“中国画已到了穷途末日的时候。”^[6]

1985年,西方后现代主义与文化理论的研讨在北京一些高校进行。詹姆逊介绍了当代西方文艺理

论里的诸种观点和争论,包括从心理分析到后结构主义,从符号学到辩证法传统(即西方马克思主义的传统)^[7]。80年代“文化热”系列丛书之一,甘阳主编的《文化:中国与世界丛刊》,关注西方古典到现代的人文主义思潮,尤其重视德法现象学、阐释学、存在主义、法兰克福学派以及多种非理性主义的译介,体现了当时从人文主义的价值批判立场出发,对现代化过程中人性、价值和意义世界的失落在文化层面上的深切忧虑。

“没有一个社会会不经抗拒而放弃传统文化,而传统文化在新来文化的冲击下,亦必经过一种急剧的变化”。^[8]任何事物都有其自身的规律,中国现代陶艺的进程也几乎宿命地不可超越其本身内在的规律和它的整个社会文化情境。

作为中国传统文化的一种表征——陶瓷,不仅有着悠久的历史,而且它还有一套非常成熟的制作规范、以及工艺的审美标准与品评原则。实际上,在陶艺领域叛离传统要比在其他艺术领域困难得多。比如1986年《美术》第1期,在“海外华裔美术家”栏目里介绍了“玩泥的人——陶艺家李茂宗”,其中说到:“今天在世界上,陶艺已从实用价值渐次提升为供欣赏的艺术品。将传统的陶艺的器形观念和功能价值打破,说来容易,做起来不简单。陶艺的形制,其格局已定,难能突破,然而做到破而能立便难了;仍是陶器不难,要成为陶艺,且是陶艺中之翘楚,便更难了”^[9]这可以说流露出当时对陶艺的一些基本看法和态度,以及对传统陶器的“难能突破”的认识。同时,这也是我们目前所见“陶艺”一词在中国权威刊物里的首次出现。而且,文中还提出了突破传统,“破坏即创造”的说法。也正是在此时,景德镇陶瓷学院邀请他上课,带动了学院陶艺教育和创作,1990年他还在湖北美院举办第一届现代陶艺班,影响了当时的一些年轻人。

那么,在当时如何才能找到传统陶瓷的突破口?在1988年10月发表于《景德镇陶瓷学院学报》(1996年更名为《陶瓷学报》)的《论陶瓷缺陷肌理的审美品质》一文中,吕品昌谈到了自己的观点,这一观点可以说反映了当时陶艺界同仁们的普遍心态,他说:“陶瓷生产历来都把制品的表面肌理和形态的完美无缺作为最终追求的目标,制定出了严格的技术指标和操作规程……而把不合技术和规范的缺陷肌理排除在艺术表现之外……现代陶艺创

作充分注意和利用缺陷肌理在艺术表现上的意义和价值,从而为陶瓷艺术表现开拓出了一个崭新的领域。”探索缺陷美是现代艺术反传统美学的一个突破口,因此,“对制作不慎造成的‘坍塌’、‘歪扭’、‘划痕’、‘落渣’等缺陷,我们也可以有意识地加以利用,使之合于韵律。”^[10]该刊同时也刊登了一些探索性的陶艺作品。

1986年,日本美浓举办首届国际陶艺双年展,当时国家轻工部挑选了一些陶艺作品参展,由于作品在表达现代人的思想观念方面不足,缺乏极强的个性,仍以传统的花瓶为主,以致被认为“落后半个世纪”而无一件入选。到了1988年第二届双年展时,“虽有四件入选陶瓷设计部类,但陶艺作品仍无起色,全部落选。这不能不说是件痛心的事。作为对中华民族的文明发展有着责任感的人,对此怎能不多问几个为什么呢?”^[11]除了历史原因,钟鸣还从陶瓷科学、制作条件、艺术观念三方面探讨了“我国陶艺发展还存在着许多的弊端,如果我们现在还不以为然,那么今后的‘陶瓷之国’还有更加痛心疾首的时候。希望各界人士都来支持、研究、重视,使我国的现代陶艺能立足于世界艺术之林。”^[12]今天看来所谓“落后50年”似乎有点夸大了,但确实也反映了陶艺家们的责任与担当,以及当时中国经济实力不强,个人无能力去组建工作室的状况,这恐怕就是其时中国陶艺家所面临的最大困扰。恰如李见深所言:“做陶是构建在高度经济基础之上的现代文化活动,对国内大多数真正从事陶艺制作的人来讲,在目前的经济和文化现状中,要展开这种‘贵族式’的文化活动还有很长的路要走。”^[13]

尽管1989年在中国美术馆举办的“现代艺术展”中出现了黄雅莉的陶艺作品《红土系列》,可是在绘画、雕塑、装置、行为艺术、影像的冲击下,陶艺地位并未得到突显。

在1989年第七届全国美展上,尽管陶瓷材料的作品亦曾参展并获得奖项,但是却列在雕塑类。可见,在80年代中国现代艺术反传统的氛围里,中国现代陶艺并没有被单独列为一个艺术门类。

虽然,陶艺在艺术创造观念上与其它艺术品相比还有很大差距,形式上还很不成熟,但是不可忽略的是,原创性、反技术、去装饰成为了20世纪80年代中国现代陶艺发展的基本特征,而且这些特征同样也可以看作是中国现代陶艺的特点。

从当时实际的创作情况来看,大致有两种倾向表现得较为突出:一种是主张原作、手工成型、具有个人情感特色的陶艺,突破传统陶瓷技术的藩篱,构建出一种新型的现代风格。这一脉络的艺术家我们以为当以周国桢、姚永康等为代表;另一种是完全从民间文化中吸取营养、以地方文化为代表的现代陶艺创作,从民间乡土文化中寻找创作的灵感,其主要代表人物有佛山的梅文鼎、曾鹏、曾鼎;贵州的刘雍、范新林、刘跃祥以及河南的卢波。比如卢波《好喜欢》粗陶组雕,采用传统的、民间的雕塑手法来表现民俗性题材,塑造了三个农村男女青年击钹、打腰鼓、扭秧歌,通过三个人物来表现欢庆的场面。尤其范新林陶艺作品《战神》(见图1)在七届美展上获了铜牌奖。在当时的艺术环境下,以陶瓷材料制作的雕塑能获得此项荣誉,可以说是对陶艺步入美术殿堂的极大鼓励。事实上,中国80年代的陶艺变革主要体现在发现了与西方、日本在材料和观念上的差距,认识到了陶艺除了实用功能外,它也可以是一种表现个体的精神品格的载体。其核心之处还在于陶瓷艺术家对个体的主体性、陶艺的功能与意义等问题有了一些新的认识。简要地说,在当时的社会与文化语境下,现代陶艺至少在思考以下二方面的问题。

首先,对传统陶瓷与现代陶艺的讨论。所谓的传统与现代也是中国百年来关注的实质性问题——即现代性现象的问题。如何处理传统与现代的问



图1 战神
Fig.1 God of war

题,自然也是现代陶艺必须思考和面对的问题。在西方现代文化的冲击下,中国传统文化如何去回应,这大概是1988年11月在香港中华文化中心举办的“中国传统陶艺及现代陶艺研讨会”的主旨所在。然而,由于美国、日本现代陶艺的成功得益于对传统的反叛与否定,对于当时还在学院学习的青年陶艺学子们来讲,这无疑具有重大启迪意义。他们纷纷把日本陶艺家八木一夫的陶艺画册,捧为至宝,并从中找到创作的灵感,因此从某种意义上讲,对于年轻陶艺家而言,不可回避的结果就是扬弃传统,注重陶艺的表现形式,尤其关注随机性、偶然性所带来的视觉语言。而长期与陶瓷打交道的周国桢(见图2)、姚永康等则自然而然地从陶艺的本体语言出发,探索现代陶艺的语汇,并希望立足于本土文化,从民族传统艺术中发掘一种新的现代文化精神。为此,我们赞同这样的看法,“‘传统’是流动于过去、现在、未来这整个时间性中的一种‘过程’,而不是在过去就已经凝结成型的一种‘实体’,因此,传统的真正落脚点恰是在‘未来’而不是在‘过去’”^[14]因此,“继承发扬”传统就绝不仅仅只是复制“过去已经存在的东西”,而恰恰是要发前人所未发,想前人所未想,创造出“过去从未存在过的东西。”^[15]

第二是陶艺制作的主体性问题。大家都知道,传统的陶瓷生产或制作都是分工协作批量化劳作完成的。陶瓷制作者根本没有主体性可言,更谈不上表达自己的意图和想法。在中国现代艺术的发展中,不管是“伤痕”美术,还是所谓的以“星星”为代表的民间艺术团体,乃至“85新潮美术”运动,其精神要旨都在于对艺术个体的表达。1985年中国大陆兴起并在随后的两年达到高潮的“文化热”,也被海内外普遍看作是继“五四”以来规模最大的一次文化反思运动。西方的现代、后现代哲

学思潮如唯意志论、精神分析学、现象学、存在主义等纷纷被介绍到中国,对国人的影响很大,而這些对现代艺术产生最大影响的哲人们,如弗洛伊德、尼采、海德格尔确实让人们开始反思存在的意义。这的确有助于当时的艺术家们认识到人性解放的弥足珍贵。因此,精神追求、人格独立、探索陶艺的本体语言等应成为现代陶艺理论思考不可忽略的几个重要方面。

为此,现代陶艺是在缺乏相应的经济基础和“80文化热”的背景下发端的,是在对西方后现代文化冲击的回应中出现的,是在对西方近百年的现代和后现代主义的“误读”的过程中产生的。

二、现代陶艺的构建

“20世纪90年代中国现代艺术是在中国社会经济巨大变化的背景下发展的。艺术运动、艺术风格和艺术思潮都与具体的社会条件发生着深刻的联系,在90年代的特定条件下,由计划经济向市场经济的转变构成现代艺术发展演变的重要背景。艺术与社会、政治和经济、现代主义与后现代主义、大众文化与前卫艺术、后殖民主义、架上艺术与观念艺术等一系列问题都在90年代艺术中体现出来。”^[15]90年代的陶艺便是在这样一个背景下发展起来的。

事实上,一些眼光犀利的学人洞察到,“九十年代开始市场经济全面展开以后,社会生活和文化生活很快全面商品化市场化,一个从文化角度来批判资本主义工具化的立场、视野和问题意识,在中国基本上消失了”;他们认为:与80年代相比,90年代要更加开放和西化,一切都要与国际接轨,连说话都要带有英文,“我们有一种错觉,好像只要研究中国,不研究西方,就是回归中国问题甚至回归传统了。完全不是这么回事……”^[16]恰如尹吉男所言:“我对后现代主义并无成见,也受其恩惠。只是对它在中国的意义有时限于多余的脂肪和矫饰的羽毛而惋惜。”^[17]像80年代的“新潮美术运动”和“现代艺术大展”这样的大规模的现象,在90年代已然被一些具体的艺术现象所代替,如“新生代艺术”、“政治波普”、“艳俗艺术”、“卡通一代”等。一些出生于60、70年代的艺术家崭露头角,他们正在遭遇经济全球化过程。要知道,经济全球化所带来的直接后果就是文化全球化,其特征就在大众传



图2 雪豹
Fig.2 Snow leopard

媒的力量无处不在和精英文化市场的萎缩，陶瓷作为艺术的一种材料在艺术大众化当中扮演了重要角色。

的确，“90年代变得非常现实，各种聪明而又有效的策略在有力地支配艺术家活动。”^[18]西方的后现代主义、女权主义、东方主义在90年代对中国的艺术具有重大的影响，学术界所思考的大多也是：让艺术直面现实当中碰到的文化生活和精神生活，“中心”与“边缘”的问题，艺术日常生活化，摆脱“他者”的角色，文化身份认同等等，这些思考可以说共同推进和发展了中国90年代的当代艺术的进程。更何况这时，“架上创作与动画、电子媒介结合、转向装置的串联等等，艺术门类的界线逐步被打破、被跨越。原因是艺术的观念性、当代性需要相应的载体。对当代艺术家来说，哪一种载体更适应表达其想法、理念和情感，就可以去自由选择。”^[19]

可以说，以泥、釉、火为媒介的现代陶艺在这样的艺术环境下也得到不断提升，除了延续80年代的原创性和主体性之外，90年代的陶艺更多地吸收了西方现代和后现代的一些艺术观念，当然更为重要的是，这一时期的陶艺家们逐渐认识到陶艺的特质，即陶艺的本体——泥、釉、火在陶艺革新上的重要性。因为这是决定陶艺个性和风格面貌的最为基本的要素。1991年《美术》第5期大胆地译介了美国陶艺家罗伯特·斯佩里(Robert Sperry)是如何探索陶艺肌理生成的技术。他说：“在陶艺创作过程中，火是一个统一性的环节，其它所有环节都最终在此由火连接起来，表现出最终的效果。”^[20]这折射出当时中国美术类杂志对陶艺的技术的一些认识，认识到陶艺是火的艺术。毋庸置疑，这也是中国陶艺家最为欠缺的一个重要环节，其中包括如何加工和处理陶艺材料的问题。

90年代初，尽管现代陶艺在整个当代艺术的格局中被边缘化，但1991年4月在北方工业大学举办的北京国际陶艺研讨会及其展览，让人们感受到了西方和东方陶艺的不同风貌，也让外国陶艺家从作品中看到了中国现代陶艺的崭新面貌和水准。当时参展的美国陶艺家，如著名的菲利普·马布里、温·黑格比等，其作品以装饰性陶艺为主，而中国的陶艺作品大多以体现原创性、表现情感等方向来寻找突破口，类似美国、日本1950年代的陶艺之风。

到了90年代中后期，“重构”取代了“破

坏”，成为现代陶艺发展的一个基本特征。但有必要提及的是，此时景德镇陶瓷学院已经开始与美国阿佛莱德大学、西佛吉尼亚大学等院校建立校际关系，学术交往频繁；另外其它各类艺术杂志，尤其是《江苏画刊》，相继介绍了国内外陶艺家作品，因而80年代现代主义特色的陶艺作品，在形式、风格、语言上所取得的一些探索成就也就自然而然地被保留了下来，并在90年代成为主流。从实际的创作现象来看，90年代的现代陶艺远比80年代更加多元化。其中主要有几种发展路径值得我们去关注和思考：

(1)继续探索80年代以来的陶艺原创性作品，表现痕迹和肌理语汇，抒发创作者的情感、性灵，探索个性化的陶艺语言，在传统的艺术图像中发掘



图3 逸
Fig.3 Metaphoric self



图4 鳊鱼
Fig.4 Mandarin fish

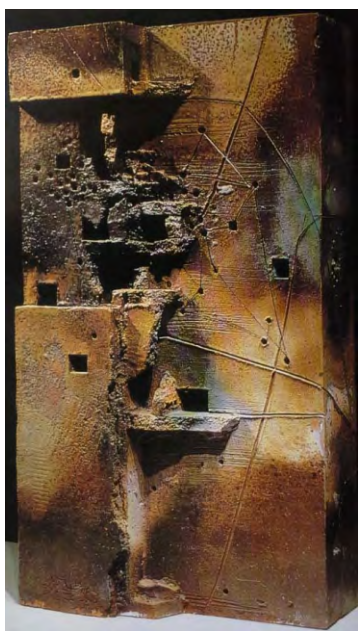


图5 历史风景
Fig.5 Historical scene



图6 愚者
Fig.6 Fool

精华来表现自己的艺术理念。这在姚永康(图3)、李正文(见图4)、吕品昌(图见5)、罗小平(见图6)、金文伟(见图7)等作品中表现得尤其出色。

(2)观念性陶艺有了更进一步的发展。何为现代陶艺的观念? 其实就是把西方现代和后现代主义的一些艺术理念, 比如构成主义、挪用主义、艳俗艺术、超现实主义等, 用到陶艺创作中。模具成型方法在这些形式的作品中扮演了重要角色。很显然, 观念的表达应取决于陶艺家在创作中如何使用陶瓷材料, 如何在自身个性与当代的文化之间, 找到一个切入点, 最终把陶艺观念融入其中。比如,

刘建华于1998年创作的《旗袍系列》(见图8)中, 艺术家充分利用陶瓷材料的特点来表达一种世俗的生活状态, 以前用在传统陶瓷人物中的色彩鲜艳的陶瓷语汇得到极具渲染力的展现, 是有着中国风格的艳俗艺术的代表。而何炳钦(见图9)、黄焕义(见图10)的陶艺创作手法则采用了嫁接、拼贴、挪用的形式手法来完成。

(3)陶艺彩绘类作品, 形成了蔚为壮观的创作局面。在具体创作风格上, 有从传统青花的意象表现性而来的结合现代写意国画的现代青花, 例如秦



图7 容器
Fig.7 Vessel



图8 旗袍系列
Fig.8 Cheosam



图9 器之道
Fig.9 Spirit of vessel



图11 秋菊
Fig.11 Autumn chrysanthemum



图10 土说系列
Fig.10 Clay story



图12 器皿
Fig.12 Vessel

锡麟的作品(见图11),而施于人的作品则是从现代构成主义的角度,对传统青花进行新的构建,有着强烈的现代风貌;有以陶瓷颜色釉语言实验和彩绘形式相结合的综合性陶艺,如宁钢(见图12)、张亚林(见图13)等;同时借鉴当代抽象性水墨绘画来表现陶瓷绘画的作品也出现了,如李林洪的《地极系列》等(见图14),实践了传统陶瓷彩绘语言的转化——以自我表现为中心的抽象表现性陶瓷彩绘。

总之,如果将80年代看作是“突破”的十年,



图13 逸
Fig.13 Metaphoric self



图14 地极系列
Fig.14 Geographic pole

那么, 90年代以来的现代陶艺创作则处于“构建”的阶段。而且, 在我们看来, 经过二十多年的发展, 作为原创性的现代陶艺创作在叙事方式上贯穿始终。90年代, 群体性的陶艺年展, 陶艺邀请展, 以及70后、80后的一些陶艺创作, 对现代陶艺的发展均具有建设性的意义。对于现代陶艺的发展而言, 在文化现代性的框架下, 在既有的艺术史的上下文关系中, 拓展陶瓷的语言与表现形式, 将作品的文化诉求与其时的文化语境有效地结合在一起。同时, 现代陶艺仍亟需建立相对有效的价值评判尺度和批评话语, 因为“突破”不仅体现在具体的创作领域, 同时也体现在陶艺理论与批评的建构中。

参考文献:

- [1] 沈语冰. 何谓艺术批评[J]. 新美术, 2003(4): 63.
- [2] 里德. 艺术的真谛[M]. 辽宁: 辽宁人民出版社, 1987: 21.
- [3] 里德. 艺术的真谛[M]. 辽宁: 辽宁人民出版社, 1987: 21.
- [4] 杭间. 中国陶艺的发展[A]. 范迪安. 中国美术馆陶瓷理论研讨论文集[C]. 河北: 河北教育出版社, 2006: 60.
- [5] 高小华. 为什么画〈为什么〉[J]. 美术, 1979(7): 7.
- [6] 李小山. 当代中国画之我见[J]. 江苏画刊, 1985(7): 8.
- [7] 杰姆逊. 后现代主义与文化理论[M]. 陕西: 陕西师范大学出版社, 1987:34.
- [8] 甘阳. 传统、时间性与未来[J]. 读书, 1986(2): 23.
- [9] 顾月华. 玩泥人——陶艺家李茂宗[J]. 美术, 1986(1): 68.
- [10] 吕品昌. 论陶瓷缺陷肌理的审美品质[J]. 景德镇陶瓷学院学报, 1988(1): 11.
- [11] 钟鸣. 中国现代陶艺的沉思[J]. 美术, 1990(6): 57.
- [12] 钟鸣. 中国现代陶艺的沉思[J]. 美术, 1990(6): 57.
- [13] 李见深. 作陶随想[J]. 江苏画刊, 1991(7): 10.
- [14] 甘阳. 传统、时间性与未来[J]. 读书, 1986(2): 24.
- [15] 易英. 20世纪90年代艺术: 理论的回顾[J]. 文艺研究, 2002(5): 35.
- [16] 参甘阳. 别把八十年代炒酸了[J]. 南都周刊, 2006(7).
- [17] 参尹吉男. 近观中国当代文化和美术[M]. 北京: 三联书店, 2002: 88.
- [18] 参尹吉男. 近观中国当代文化和美术[M]. 北京: 三联书店, 2002: 98.
- [19] 岛子. 艺术当代性与中坚代: 新生代的文化使命[A]. 未来指向: 当代艺术[C]. 湖南: 湖南美术出版社, 2010: 56.
- [20] 罗伯特·斯帕瑞. 黑和白中的幻想[J]. 美术, 1991(5): 68.