

DOI: 10.13957/j.cnki.tcx.2023.04.025

引文格式:

韩祥翠. 现代陶艺本体形态的空间语言[J]. 陶瓷学报, 2023, 44(4): 823-830.

HAN Xiangcui. The space language of modern ceramic art noumenal conformation [J]. Journal of Ceramics, 2023, 44(4): 823-830.

## 现代陶艺本体形态的空间语言

韩祥翠

(湖北师范大学 湖北 黄石 435002)

**摘要:** 空间意味着一种哲学维度。本质而言, 现代陶艺也是塑造和构筑空间的艺术形式。按照由内而外的范畴, 现代陶艺的空间可以分为本体形态的空间、形态之间的空间、形态与展场空间三个维度。现代陶艺突破了传统陶瓷内外截然分明的空间形态, 向着更为多样的形式展开。本文着眼于本体形态的空间研究, 从空间内涵、本体形态的论述入手, 详细阐述封闭性空间、开敞性空间、穿透性空间、反转性空间这四种典型的空同样式, 这与传统陶瓷艺术的空间表达既有关联又有区隔。它们在赋予现代陶艺多元形态与审美风貌的同时, 也昭示着更为丰富的观念表达。

**关键词:** 现代陶艺; 形态; 本体性空间; 反转性空间

中图分类号: TQ174.74

文献标志码: A

文章编号: 1000-2278(2023)04-0823-08

## The Space Language of Modern Ceramic Art Noumenal Conformation

HAN Xiangcui

(Hubei Normal University, Huangshi 435002, Hubei, China)

**Abstract:** The Space means Philosophical Dimension. In essence, modern ceramic art is also an art form that shapes and constructs space. According to the category from inside to outside, the space of modern ceramic art can be divided into three dimensions, including the Noumenal Space, the Space in between Conformation and Exhibition Space. Modern ceramic art breaks through the distinct space form inside and outside of the traditional ceramic art and develops towards more diverse forms. Focusing on the space research of modern ceramic art noumenon, starting with the connotation of space and the discussion of the noumenal space, four typical forms of modern ceramic art space are expounded in detail, i.e., Enclosed Space, Unfolded Space, Penetrated Space and Reversal Space, which are both related to and separated from the spatial expression of traditional ceramic art. While endowing modern ceramic art with multiple forms and aesthetic features, they also show richer conceptual expressions.

**Key words:** modern ceramic art; conformation; noumenal space; reversal space

### 0 引言

空间是自然科学、社会科学、人类学等诸多学科领域的基础概念之一。人们对空间的认识离不开对客观事物存在性以及物我关系的认知, 它

依靠感官经验的媒介, 调动视觉、触觉、听觉等知觉因素形成相应的空间经验。空间与哲学有着紧密关系, 在空间哲学史上存在着关系论(Relationism)、实体论(Substantialism)和属性论(Property view)三种论断, “处所经验反映的是物

收稿日期: 2023-03-02。

修订日期: 2023-05-11。

基金项目: 2022 湖北省教育厅哲学社会科学研究青年项目(22Q114)。

通信联系人: 韩祥翠(1983-), 女, 博士, 副教授。

Received date: 2023-03-02.

Revised date: 2023-05-11.

Correspondent author: HAN Xiangcui (1983-), Female, Ph.D., Associate professor.

E-mail: 80142082@qq.com

物之间的相对关系，是空间关系论的经验来源；虚空经验反映的是某种独立于物之外的存在，是空间实体论的经验来源；广延经验反映的是物体自身的与物体不可分离的空间特性，是属性论的经验来源。”<sup>[1]</sup>因此，空间概念不仅包括了尺度、形态等客观存在的物质性因素，也包括了空间感受、空间心理等主观因素。现代人的空间概念基本都受到牛顿(Isaac Newton, 1643-1727)基于背景特征和几何化特征的空间观的影响。二十世纪后半叶以来，空间概念成为西方学术界的重要论题，为人文社科带来一系列范式转换。杰姆逊(Fredric Jameson, 1934-)曾言：“后现代主义是关于空间的，现代主义是关于时间的。”<sup>[2]</sup>此外，空间也是艺术研究的关键词，巫鸿认为，传统美术史并没有建立起一个以“空间”为核心的描述和解释的框架，但美术史在二十世纪八九十年代以后最重要的发展之一——实际上是“空间”观念的迅速普及和深化，他将这个变化称之为美术史研究中的“空间转向(Spatial turn)”<sup>[3]</sup>。

现代陶艺的空间不仅涉及到本体的虚实关系，也涉及到形态之间、陶艺与展场的关系。从本体而言，现代陶艺的空间可分为内部空间与外部空间。“所谓内空间是指造型的形体由特定工艺技术作用或限制而形成的特定空间形态，也可以理解为形体内部的容积空间。”<sup>[4]</sup>内空间体现为“空”“无”或“虚空”。“空”并非指纯粹的空洞无物，无论绘画或是造型艺术中的空，均具形与质。张式云：“空白非空纸。空白即画也。”<sup>[5]</sup>“空”也并非仅仅是物理意义的虚空，而是承载着“气”，它意味着生命的能量，能够引发人的想象并生成空灵的审美意象；同时，它也指向隐喻的宇宙空间，时空在此交汇，我们能够领悟宇宙之妙。因此，虚实关系不仅是造型艺术空间的重要特征，也是时空观的重要内容。内空间之于陶瓷艺术并非可有可无的存在，它不仅影响其空间形态，也是烧成的重要保证。外空间包括两方面，从本体来说是指陶艺的外轮廓所占据的实际空间，这也是内空间所依存的结构与物理基础；同时，外空间还包括陶艺与所处的环境、色彩、灯光等所构成的“场域”空间。

陶艺的内空间与外空间是辩证的关系，没有内也就没有外，没有空也就无所谓实，二者互为依存。如果没有泥料所构筑起来的形态轮廓，那么也就没有没有被围合或塑造起来的内部空间。只有

当形态实体被塑造或构建起来时，内空间才能更加反衬实体的存在。传统陶瓷的内空间多体现为一种器物空间，“空无”的内空间正是器物有用性得以存在的前提。也正是这种基于效用的“器用”观，传统陶瓷需保持“完整”形态，唯有无缺的内空间才能更好地行使承载、容纳功能。同时，圆满的器物空间也承载了古人的时空观念，象征与天合一，正所谓“器用陶匏，以象天地之性也。”<sup>[6]</sup>天圆地方的宇宙观念被古人有意识地运用至器物的空间结构、形制与工艺。现代陶艺在空间维度上与传统陶瓷拉开较大距离：一方面，它不再执着于陶瓷艺术被赋予的“有用之用”的规训，因此，它也不必恪守完整的、对称的空间结构的规则，而是向着前所未有的丰富维度展开。它既可以是残缺的、扭曲的，也可以是被打破的、被挤压的空间，这极大改变了陶瓷艺术的固有面貌。另一方面，由于空间形态的改变，传统陶瓷中正雅致、端庄有度的静态和谐关系被打破，呈现非平衡的动态关系。在现代艺术观念的引导下，现代陶艺的空间关系多元而丰富。基于本体空间的样貌，现代陶艺空间可以归纳为封闭性、开敞性、穿透性、反转性四种类型。

## 1 封闭性空间

封闭性空间是指陶瓷媒介围合或塑造而成的内部空间处于闭合状态，换言之，陶艺内空间成为不与外界发生关联的独立空间。诚然，现代陶艺的封闭性空间是相对的，由于烧成的工艺需求，即使在视觉上完全封闭的形态总会在不起眼处留有“出气孔”，以防烧成中因气流阻塞而引发的坯体爆炸。封闭性空间阻隔了现代陶艺内外空间之间的关联，在一定意义上这也是对实用性的否定。我们对于“口”并不陌生，各种瓶罐都有大小不等的“口”存在，瓶口即用。“口”不仅贯通了内外空间，也是陶瓷发挥实用功能的途径，将器物的口部堵塞或封死意味着实用功能的丧失，口仅成为一种形式上的隐喻。海上雅臣(UNAGAMI MASAOMI, 1931-)曾谈起，在八木一夫(Kazuo Yagi, 1918-1979)组建走泥社的20世纪50年代，许多陶艺家争相比着谁更有勇气将花瓶的口封闭，使之成为一件无用之物，这仿佛成为一项封住瓶口的竞赛。他们以此来宣示自己作品从传统的实用之物跨越到纯粹的审美对象——OBJECT。这个看似可笑的、可以瞬间完成的封住瓶口的举动却具有改变历史的巨大能量，被封闭了的其实并

不仅仅在于一个小小的瓶口，也并不仅仅在于内部空间关系的改变，而是意味着数千年来我们所习以为常的陶瓷器用传统观念被彻底打破。

刘建华的《容器》(见图 1)是拉坯而成的 37 件仿宋器物的组合，如若我们仔细观察，会发现这些器物的口是被封住的——未至口沿之处被封闭。这种“圈口”一方面承载了浓郁的具有血色视觉的郎红；另一方面，封闭的空间形式也扬弃了器物的实用功能。诚如其所言：“希望借此把作品置于一种以特殊的艺术语言构建的空间里，把一些具体的、符合看图说话方式的内容消解掉。”<sup>[7]</sup> 作品虽然名为“容器”，但封闭的圈口却消解其“容纳”“容存”的功能。所谓“无容乃大”，其要诉说的反在容器之外。



图 1 《容器》刘建华 2008

Fig. 1 "Container" by Liu Jianhua in 2008

被封闭的“口”多见于容器性陶艺，这是现代陶艺构造封闭性空间的一种方式。封闭性使内空间处于相对的隐匿状态，致力于表现陶艺形体外部的转折、结构、装饰与空间关系。雕塑性陶艺的封闭性空间(视觉而非绝对意义)多体现为形态的闭合性结构，目之所及之处观者看不到形态外部的任何孔洞或开口。李宏文的《人群》(见图 2)极具整体性和雕塑性，虽为模具成型但却有意保留了手工的微妙意味。极简的形态语言使我们间或可以捕捉到面孔迷离的抽象结构，高温色剂绘制的几何化图案则为人物面孔增加了某种神秘性。诚如茫茫人海之中，我们看不清彼此的真实面貌，也看不到真实的你我。具有封闭性空间的现代陶艺将内空间包容于自身结构之内，虽然不能管窥其内部实景，但我们依旧可以从外部形态去感受其内在气息，反过来，这也使我们更加关注形态的外部语言。

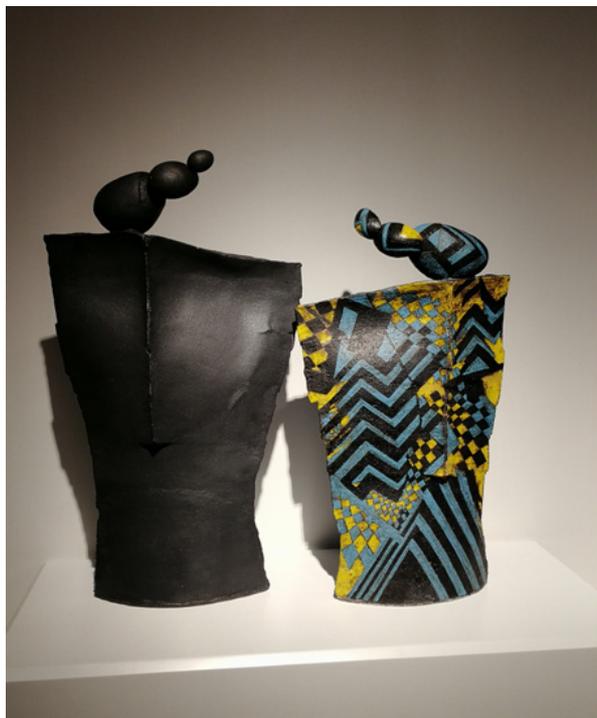


图 2 《人群》李宏文 2018

Fig. 2 "Crowd" by Li Hongwen in 2018

## 2 开敞性空间

与闭合结构相反，开敞性空间是陶艺内空间呈现“敞开”“打开”“开放”的特质。这并非指传统器具的容器空间，而是意味着一种新的空间语言方式的开启，它既是对内空间的“破坏”与“窥探”，也是对内空间的重新组合与构建。相比将内空间视为功能手段而非表现内容的传统陶瓷，内空间成为很多陶艺家情感抒发与观念表达的载体。这种“开敞”其实也意味着一个动态过程，甚至带有一丝幽默，它将被隐匿的内空间置于观者目光之下，也使截然两分的内外空间有了关联与贯通。

在一定意义上，开敞性空间意味着对形态的破坏。在此引述丰塔纳的空间观念与陶艺探索。从 1949 年起，卢西奥·丰塔纳(Lucio Fontana, 1899-1968)开始尝试用刀穿凿或割裂画布，使绘画的界限超越平面而达到空间的无限性。这种对空间观念的探索贯穿了其一生。颇具意味的是，他 1938 年起就在阿比索拉(Albisola)进行陶艺创作，他专注陶艺虽长达 10 年之久，但他更认为自己是雕塑家。丰塔纳远离传统陶瓷技巧的迷惑，以赤陶为媒介构建陶瓷的空间形态。“艺术是思想进化……借助戳洞与切割动势传达空间观念，超

越自然的疆界。”<sup>[8]</sup>1950年,他在一块不规则陶板上戳下斑斑点点的孔洞,留下淋漓尽致的洞痕;1959年,他用金属丝从一团泥上切下一片,并潇洒自信地在他上面划下一刀,并命名为《空间观念/自然》(见图3)。在很多人看来,在陶板上戳洞或划割极其简单且不带有任何工艺性,但这看似简单的行为所传递的则是艺术家对空间、观念、工艺的不懈思考。不管是孔洞还是划割,不论媒介是画布、陶泥还是金属板,它突破了文艺复兴以来的绘画传统与空间表达,即在二度空间的画布上展现真实的或幻觉的三度空间。丰塔纳的切划不但引发了观者无限的空间视觉,也凸显了媒介与符号的另类意义。



图3 《空间观念/自然》 卢西奥·丰塔纳 1959  
Fig. 3 “Spatial Concept/Nature” Lucio Fontana in 1959

丰塔纳看似随意的一刀开启了陶艺新的空间探索,陶瓷艺术由此进入一个空间表现的新世界。虽然,他并非以纯粹陶艺家的身份介入,但其对内空间的“开启”让我们更加关注孔洞或裂痕之内的空间,这对陶艺探索具有重要的导向意义。开敞性空间一方面表现为“打开”陶瓷内空间,这意味着对既定形态的破坏,从而将被隐匿的内空间置于观看之下。《无题》(见图4)将一件

拉坯成型的封闭性瓶状物划开,如衣服般掀起的器壁显现出内部存在——七个杯状物簇拥在此逼仄空间。看似简单的“打开”实际上昭示着新的艺术观念,“作为一个画家,当我在创作穿孔画布的时候,我并不想要创作一幅画。我想要打开一个空间,去创造艺术的一个新维度,超越图像的平面限制而与无限延伸的宇宙相连接。”<sup>[9]</sup>另一方面,内空间的“打开”表面上是对完整形态的破坏,但也意味着新的空间语言的构建,二者之间并不矛盾,不破不立、破而后立,正是这种空间结构的逻辑。



图4 《无题》 陈进海 2003  
Fig. 4 “Untitled” by Chen Jinhai in 2003

除却“打开”或“破坏”,另一种方式是在器物开放性空间的基础上去构建新的空间样式。传统器物通常以器壁作为区隔内外空间的界限,“口沿”成为内外空间的交接点,它往往以“线”性语言存在,而其围合之下的内空间也因功能需求而相对单纯与纯粹。如何超越这种既定形式建构新的空间样式?自然界诸多有机生物均隐藏着极富韵律的结构,重复与渐变、数理与秩序、发散与聚集,这些形态构成法则也为陶艺空间构建提供了有益启示。欧阳雨梦的《空间实验》(见图5)即是以钵状半球形容器为载体的空间再构建探索。她借助模具来印坯与定型,以圆形器壁为依托,以小泥板的秩序性拼接构筑几何空间,每个小空间都具有独立性,而其又围合成一圈同心圆结构,极具理性意味。这种兼具三维特性和复杂结构的丰富和改观了器物内外空间交汇的线性语言。另外,它也象征了陶瓷从器物形态向现代构建性形态之间的转换。开敞性空间不仅意味着开放性的语言观,也意味陶艺观念更多的可能性。



图 5 《空间实验》 欧阳雨梦 2013

Fig. 5 "Space Experiment" by Ouyang Yumeng in 2013

上述两种开敞性空间均立足器物形态，或许在我们潜意识里，器物与开敞性空间更具有源远流长的关系。其实，雕塑性陶艺亦不乏开敞性空间的建构。雕塑性陶艺的开敞性空间不仅基于成型方式与烧成需求，也与观念表达有密切关联。曾章成“Open Mind”系列(见图 6)，双手以各种姿态将不同年龄、性别、表情的脑袋从内部拉伸并扯裂，脑袋因而呈现出巨大的孔洞，诚如被我们戏言的“脑洞大开”。艺术家高超的写实技艺塑造了夸张的脑洞空间，真实又荒诞，既是形态所需又契合观念语义，令人惊叹之余总不禁反思个体存在的空间与意义。



图 6 “Open Mind” 曾章成 2016

Fig. 6 "Open Mind" by Johnson Tsang in 2016

### 3 穿透性空间

穿透是一个动词，其意是“贯通”。穿透性空

间是相对于团块结构或整体性结构而言的，它是指在陶艺形态表面存在着各种孔或洞，使之不再是“不透气”的实体，而成为一个气可自由出入与穿行的寓所。孔洞的实质就是新的空间在陶艺自身结构中的显现。穿透性空间是一种虚空间、一种负空间，传递的是“虚实相生”的哲思。虚实关系历来是造型艺术所关注的重要问题，不论是二维空间的绘画还是多维度的建筑、园林等皆因虚空间的介入而成为有着无限生机、空灵内蕴的艺术形式。现代陶艺亦不乏对虚实关系的营造，其穿透性空间绝非仅是在形态表面简单地挖洞与镂空，而是通过孔洞产生更为丰富的空间关系。具有虚空间特质的孔洞不止于结构语言，也具有审美的意义，能引发观者的诸多联想而进入新的心理维度，甚至因之产生特定的观念指向。

就本质而言，孔洞也是一种开敞性结构，它赋予陶艺以呼吸的脉搏以及完整的生命力度，如同门窗之于建筑的意义。孔洞的大小、数量、形状、位置等要素关乎整体结构的平衡，还需满足烧成工艺，这意味着陶艺的穿透性空间不能随心所欲。孔洞的形状、方向都成为彰显陶艺生命结构与整体状态的重要因素。摩尔(Henry Spencer Moore, 1898–1986)曾言：“一块石头不因一个孔而减其质量感，只要这个孔洞大小、形状和方向恰到好处……在石头上钻第一个孔是一个启示，它一边可通到另一边，石的立体感便即时加强，孔洞的形意不在实体之下。”<sup>[10]</sup>根据孔洞的数量、结构与分布，现代陶艺的穿透性空间有多重划分标准，既可分为单一孔洞与多重孔洞，也可分为规则孔洞与不规则孔洞。单一孔洞是指整体结构中只存在一个穿透性空间，因其唯一而具举足轻重的意义，往往关乎作品风格气质。吴昊宇《邂逅》(见图 7)以鲜明的线性语言和优美的弧度构筑了极具抽象气质的形态，一道狭长的透空性结构几乎延伸至窄促的底部，在平滑弧面上灵动地生成了一个微微翘起的优美空间，纯粹而空灵、飞扬而生动。不言而喻，穿透性空间成为其点睛之笔。

多重孔洞是指陶艺结构存在多个孔洞，有大小之别、深浅之异、形状之分。同时，孔洞之间也会形成交叠、碰撞、离合、呼应等多重关系。创作中艺术家需苦心经营孔洞之位置，雕琢孔洞之形状，方能达到理想之意。如果说单一孔洞的陶艺呈形式之单纯的话，那么，多重孔洞的陶艺则具视觉上的复杂性。具多重穿透性空间的陶艺多为山石主题，这或许源于山石本体的多孔结构。米芾(1051–1107)在《论石》中提出“瘦漏透皱”的湖石鉴赏标准，“漏”与“透”都有玲珑剔透孔洞

贯通之意。然“漏”与阻滞紧塞相对，多指峰石里的孔穴上下贯通，脉络连贯。而“透”多指孔洞的横向贯通，光线能从中透过。李渔(1611-1680)《闲情偶记》亦载<sup>[11]</sup>：“言山石之美者，俱在‘透’、‘漏’、‘瘦’三字。此通于彼，彼通于此，若有道路可行，所谓透也；石上有眼，四面玲珑，所谓漏也。”孔洞既彰显了湖石的幽深婉转，也给人无限遐想。不可否认的是，山石给予现代艺术家无尽启迪，这不仅体现在现代人与自然重建密切关系、回归自然的渴望，还体现在当下许多艺术家对传统文化与人文精神的不懈追慕。熊祖超《石空·山水之骨》(见图8)以紫砂泥塑造了具有诸多孔洞的山石意象，似山非山，似石非石。“石者，天地之骨也，骨贵坚深而不浅露。”<sup>[12]</sup>不规则的、大小不等的孔洞交错贯穿巍然山石，孔孔相连洞洞相穿，由此塑造了岫然高古、空灵幽渺的山石世界。胸中有丘壑方能塑形容，孔洞似经水侵蚀，又似虫蛀然并未削弱山石浑然之势，反而强化其坚隼风骨。



图7 《邂逅》 吴昊宇 2008  
Fig. 7 “Encounter” by Wu Haoyu in 2008



图8 《石空·山水之骨》 熊祖超 2019  
Fig. 8 “Cavity Rock·Bone of Landscape” by Xiong Zuchao in 2019

另外，穿透性空间也是陶艺乃至雕塑形态探索的途径。传统雕塑是一个结实的凸起的封闭性实体，它讲究体量，注重团块的坚实结构、体积以及存在的视觉张力。挖空、镂空以及自然形体圈定的虚空(如抱头的手臂形成的封闭空间)，均服从于实体构成而不是独立的雕塑语言。传统陶瓷雕塑以实体去占据空间，注重对周围空间的挤压，其张力是由内而向外扩张的。现代陶艺乃至现代雕塑对孔洞(还包括缝隙甚至断裂等)的主动与自觉运用打破了传统雕塑空间的封闭性，陶艺或雕塑不再是一个被外轮廓所限定、被空间所围绕的内部充实的体积，而是一个具有丰富内部结构与体量感的形体，或是因侵蚀蚕食而成为夹杂着孔洞的壳体。“穿透石刻的第一个孔是一场革命……空洞本身如同实心的体积一样具有形体意义。”<sup>[13]</sup>一个洞所蕴含的意义不亚于一块体积所具有的蕴含量——有一种神秘的东西隐含在孔洞之中，隐含在它的深度和形态之中，摩尔将这个发现当作“一个伟大的思维上的努力结果”<sup>[14]</sup>。此外，孔洞也不乏心理上的暗示，这也是陶艺或雕塑的虚空间在心理层面的探索，对摩尔而言，孔洞意味着他克服心理恐惧的“明亮的入口”。孔洞、透空的形式使虚空间积极参与到形态的塑造与构成中，它将我们的目光由外部引向深邃的内部，从而去拓展内部的丰富层次与结构，这种实中求虚的方法不但拓展了陶艺空间，也带来了形态与空间的交融与互动。孔洞贯通了陶艺并与周围空间发生更为紧密的关联，成为“气”可以自由流通的寓所，它自然也表现出一种内聚性力量，形成陶艺的生命动向与形态张力。

#### 4 反转性空间

传统陶瓷的内空间与外空间存在着截然分明的界限，往往由具有一定厚度与起伏的器壁区别开来。就器物而言，器壁与口沿共同构成的“界限”使内外空间成为两个相对独立的互不侵犯的领域。这道明确的界限在现代陶艺中日益被打破，内空间与外空间相互贯通连接纠缠互生，在巧妙的结构中实现了互换与反转，我们很难分辨出何为内，何为外。其实，反转性空间也是围绕孔洞展开的空间探索，可以说它是穿透性空间的一种特殊形式，它预示了陶艺更为复杂的结构与虚实关系。其区别在于，穿透性空间的形态结构未必均能实现空间的内外反转。而反转性空间却将回旋的结构引向更精致复杂甚至不可思议的关系维度，甚至创造出矛盾性的空间语言。

反转性空间创造了现代陶艺更具意味的结构方式，这既离不开艺术家对空间语言的探索，也离不开他们对其他形态语言的借鉴与反思。反转性空间首先体现为意义的反转，即艺术家将形态的内外空间关系进行颠倒，这多来自于有机形态的影响。自然的有机生命往往潜藏着空间的奥秘，它启迪着艺术家的敏锐创造。余梦彤有意识地将贝类的空间形式物化到陶艺创作。贝壳原本是一个带有自我知觉的内部空间，它是能够留存最久的生命空间构造之一，也代表了生命自身产生的空间与生命长度的沉积。她的《盈亏之隙》(见图 9)通过闭合的缝隙将贝壳的内外空间进行翻转，使外空间成为被包裹的内部，原本被隐匿的内空间却被赤裸置于观者的审视目光中。这种转换不仅是一种空间的转换，更如同人的自我知觉，被隐藏的柔软内在被转换为遮风避雨的外壳，而原本粗砺的外壳却被柔软的内在所包裹。而处于临界状态的缝隙无疑是实现空间翻转的关键，也是最为丰富和迷人的存在。她的《右旋》也是通过将螺壳从缝隙生长的方向逆向打开，并将其反向旋转，由此达成生命空间的翻转。



图 9 《盈亏之隙》余梦彤 2019  
Fig. 9 "Gap Between Gain and Loss" by Yu Mengtong in 2019

反转性空间还体现为陶艺内空间与外空间之间的转接互换，与意义转换相比，此种形式转换更为纯粹。此类陶艺多以意象形态为主，兼具感性色彩与理性秩序，我们从中可以看到有机生命的影子，也不乏拓扑型结构的映射。瑞典伊娃·希尔德(Eva Hild, 1966-)借助泥料的可塑性，以手工综合成型的方式探索陶艺的空间形态(见图 10)。流畅的弧面与反转的结构赋予陶艺空间丰富的连贯性，盘旋、弯绕、反插的弧面围合或反转构成规则或不规则孔洞，力图在实体与虚空的辩证中不断重新界定身体、生命、空间与存在的关系。弧面与孔洞交织转换，光影与气流畅行流转，变异的结构承载着饱满光影的渲染，精致的线面关系优雅而迷离、轻盈而生动，借助感性知觉与理性逻辑的转译，延展生成诗性抽象的有机空间。这种反转性空间在中外许多艺术家中得到共鸣，如日本的中岛晴美(Harumi Nakashima)、英国的梅雷特·拉斯穆森(Merete Rasmussen)、中国许芝绮等。



图 10 《流动的形》伊娃·希尔德 2003  
Fig. 10 "Flowing Shape" by Eva Hild in 2003

## 5 结 语

空间是艺术的核心维度之一，艺术创作本质上是艺术家运用特定媒介塑造和构筑空间的过程。从艺术发展史来看，各种艺术风格与流派的形成实质就是不同艺术空间观念的发展与变迁。

二十世纪初,爱因斯坦(Albert Einstein, 1879-1955)相对论改变牛顿和笛卡尔(René Descartes, 1596-1650)的绝对空间和绝对时间观念的同时,包括毕加索(Pablo Picasso, 1881-1973)在内的立体派和巴拉(Balla Giacomo, 1871-1958)在内的未来派就已在绘画中有意识打破严格的透视法,力求在画面中建立新的空间形式。雕塑家也尝试在造型上以透空的形式打破雕塑是“被空间围绕的实体”的既定观念。

此外,同种艺术形式之内的空间构筑样式、空间语言的变化也反映了艺术观念的动态变迁,诚如陶瓷艺术由传统对称性与完满性的空间转向非对称的解构性空间,这个过程也是陶瓷艺术由传统走向现代的过程。突破传统的器用观念之后,现代陶艺的本体性空间有了实质性转变:封闭性空间意味着对“陶之为器”的背离,也意味着现代陶艺不必屈从于他者规训而成为自为的存在;开敞性空间意味着对内部空间的开启,由此我们可以透视内部的真实,这在传统陶瓷中是难以寻觅的。开敞性空间还意味着新的空间结构的塑造与构建,这极大丰富了陶艺空间层次;穿透性空间使陶艺不再是一个坚实明确的团块,而成为可以“呼吸”的寓所,观念与灵魂可以不受约束地穿行于内;反转性空间更是混淆了内空间与外空间之间的界限,内外空间的转换使陶艺呈现出含混流转的视觉样态,传统陶瓷明晰而确定的空间关系被彻底打破。在某种意义上,这四种形式也反映出一个递进的空间发展过程与脉络。诚然,

这四种形式并不能囊括现代陶艺本体空间的全貌,许多构建性、生成性的空间语言并没归入其间。这是因为伴随着新艺术观念的形成以及新技术手段的出现,现代陶艺的空间语言也在不断发展与生成之中。

#### 参考文献:

- [1] 吴国盛. 追思自然: 从自然辩证法到自然哲学[M]. 沈阳: 辽海出版社, 1998.
- [2] 杰姆逊. 后现代主义与文化理论[M]. 唐小兵, 译. 北京: 北京大学出版社, 1997.
- [3] 巫鸿. “空间”的美术史[M]. 钱文逸, 译. 上海: 上海人民出版社, 2018.
- [4] 金文伟, 杨青. 现代陶艺理论: 陶艺六讲[M]. 北京: 北京工艺美术出版社, 2012.
- [5] 张式. 画谭[M]// 王伯敏, 任道斌. 画学集成. 明~清. 石家庄: 河北美术出版社, 2002.
- [6] 梁鸿. 礼记[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [7] 王晓松. 不舍皮相: 刘建华的 2008-2018[M]. 上海: 上海三联书店, 2019.
- [8] 刘永仁. 封达那[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2005.
- [9] HESS B. LUCIO FONTANA 1899-1968 [M]. Köln: TASCHEN, 2017.
- [10] 王林. 美术形态学[M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2003.
- [11] 李渔. 闲情偶寄译注[M]. 孙敏强, 译注. 上海: 上海古籍出版社, 2019.
- [12] 郭熙. 林泉高致[M]. 济南: 山东画报出版社, 2010.
- [13] 马永建. 现代主义艺术 20 讲[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2005.
- [14] 亨利·摩尔, 约翰·赫奇科. 观念·灵感·生活——亨利·摩尔自传[M]. 曹星原, 译. 北京: 人民美术出版社, 1988.

(编辑 梁华银)