土的美學與藝術 ——淺談土的雕塑性格與發展

The Aesthetics and Art of Clay—A Cursory Discussion on the Sculptural Character and Evolution of Earth

二十世紀初,在物體藝術出現之後,雕塑概念即不斷被擴大中, 尤以媒材的多元化與作品沒有了邊界是最重要的改變。發展至今,任 何媒材、任何討論三度空間或展現爲三度空間、裝置形式的作品、無 疑都已成爲雕塑藝術的新範疇。

在藝術史上,雕塑最古老、最原初的材質無非是大地上的泥土, 雖然絕大部分的時間都只是造形的底材。到了一九五○年代之後,將 泥土視爲創作媒材之一的開創與挑戰,自美國蔓延到世界各地,臺灣 是在一九六〇年代初現,並在一九八〇年代蓬勃發展。此陶藝創作發 展最重要的意義是爲雕塑創作帶來新的可能性,而與其他雕塑媒材比 較,陶瓷媒材的美感與藝術性獨特之處,主要在於材質表現性的呈現 與運用,以及從土與陶瓷自身既存的文化意涵的詮釋上。然而,在土 的藝術中,我們不僅從陶藝家的創作中看見陶瓷獨特的表現力,也在 藝術家的開創中,看見更多土的可能性。

本文先就藝術材質種類多元化的時代變遷,說明雕塑材質與觀念 改變的源頭;第二部分簡述引發全世界土的革命的美國,其陶藝發展 的過程與內容;第三部分介紹臺灣陶藝發展的歷程,主要敘述的重點 放在將陶瓷媒材視爲雕塑材料的陶藝創作部分;最後則談及陶瓷媒材 的美感與藝術性,介紹當代創作者如何運用陶瓷媒材,爲雕塑創作開 啓新的造形與觀念。

關鍵詞:十、陶瓷、陶藝、材質藝術、雕塑

Abstract

Since the advent of object art in the beginning of the 20th century, the concept of sculpture has been expanding constantly. The diversification of materials and the vanishing of what delimits an artwork constitute the most important changes. By now, any work of any material that deals with three-dimensional space or presents itself as a three-dimensional installation would undoubtedly fall under the new categories of sculptural arts.

In the history of art, the oldest or most primal of sculptural materials had been clay from the ground. For most of the time, however, it had only been used as the base material for formulating images. It was after the 1950s that the seminal idea and challenge of using clay as a creative material in itself spread from USA to the rest of the world. This wave first landed in Taiwan in the early 1960s and rose to its height in the 1980s. The greatest significance of ceramic art-making as such is that it opens up new possibilities for sculpture. Compared to their other sculptural counterparts, ceramic materials are unique in their beauty and artistic qualities. This uniqueness lies mainly in the way that the materials' expressiveness is presented and employed, and also in the interpretation of the existing cultural semantics of clay and ceramics. The fact is: as far as earth-based art is concerned, we see in a ceramist's creations not only the unique expressiveness of ceramics, but also more of the possibilities of clay in the artist's innovations.

雕塑研究 第七期(2012.03)

土的美學與藝術——淺談土的雕塑性格與發展 5

This paper comes in four parts. The first looks at the historical development of how artistic materials diversified over time, on which basis it elucidates the roots of the changes in the materials and notion of sculpture. The second part gives a brief account of the hows and whats of the evolution of ceramics in USA, the country from which the worldwide "clay revolution" was set off. The third part goes on to outline the historical development of Taiwanese ceramic arts, focusing mainly on ceramic art-making that treats ceramic materials as sculptural ones. The final part touches on the beauty and artistic qualities of ceramic materials, and explains how contemporary artists make use of them to unleash new forms and ideas for sculpture.

Keywords: clay, ceramics, ceramic arts, material arts, sculpture

一、前言

土是世界五大元素之一,是人踩在腳下的底基,也是養育萬物的重要元素。土和了水之後產生了黏性,利於捏造,經過燒烤後,便於盛裝、阻隔液態物質,我們稱爲陶瓷,幾千年來直到今日,不但是人類生活便利的好材料,更因科技的進步,從日常實用器皿、建築磁磚、衛生設備到工業材料、高科技產品等,都少不了它。千百年來,陶瓷發展爲表現人類手藝與品味的工藝材料;一九五〇年代開始成爲藝術創作的媒材之一,實踐人類心中的想像,成爲人類歷史中新的文化資產。

上爲雕塑媒材之一,相較於其他材質,它存在的時間長遠許多, 相對來說也較爲傳統,有其一貫且既定的歷史脈絡與價值。再者,當 它成爲藝術媒材之一時,不但沒有削減其過去的價值,反而更增添樣 貌的多元與豐富性,而且它更是保持最多傳統雕塑之形式、技巧與元 素的媒材,對於新興的表現形式,亦有其表現的空間與存在的方式。

二、新的雕塑思維:材質藝術 V.S. 雕塑

材質藝術泛指以傳統工藝材料爲創作媒材的藝術。它們在二十世 紀後半期成爲藝術表現的媒材之一,此突顯了兩個現象,一是藝術創 作的材質與形式不斷改變中,二是材料本身擴張其自身的存在形式與 價值。在現代主義藝術的推波助瀾下,追求創新的形式與新的材質表 現成爲當代主流,傳統工藝材料在此機緣下躍升爲藝術界的新兵,並 由於它們的工序與技巧的嚴謹性與複雜度,讓創作活動再次回到對材 質與造形的專注上,諸如陶瓷、玻璃、纖維等,這些新媒材更是擴張 了立體雕塑概念,除了造形與材質更多元外,材質原本被賦予的意涵 也成爲被詮釋的主角,豐富了藝術表現的內涵。

二十世紀初,在物體藝術出現之後,雕塑概念即不斷被擴大中。 自 1911 年畢卡索與布洛克首次在顏料中摻入大豆粉、沙或木屑之後, 藝術家使用現成物來創作,便成爲新世紀重要的藝術形式之一。繼起 者,如歌頌工業文明與速度感的未來派,主張放棄如大理石、青銅等 傳統且高貴的材料,認爲日常生活中各式各樣的物件,才是表達現代 社會現況的最佳工具,如馬涅利(Alberto Magnelli, 1888-1971) 1914 年的〈靜物〉,加入了機械量產的陶碗和玻璃瓶,強調它們的現代感, 並使它們成爲造形中的新結構、新內涵。同樣在1914年,反藝術、反 文明的杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968),公開展示從百貨店購得 的「晾瓶器」,這個不帶藝術氣質的工業品,不論從觀念、材質或形 式,皆是以顚覆傳統的態度,對當時的藝術體制提出抗議,並影響了 達達主義者在 1916 年以後對藝術活動採取激進否定的創作態度。直到 一九三〇年代,在超現實主義藝術家眼中,現成物本身所帶有的意涵 成爲表現的重點,於此,開啟物體藝術的多元風格。

到了一九五〇~六〇年代,二戰後的新生活催生了新的藝術風貌, 前衛藝術家以新時代的物質觀來對面新的世界,並試圖在新材質的試 驗中發現新的美學與藝術觀。除了現成物的運用更爲廣泛外,創作媒 材也更加多元化,如傳統工藝材料被重新界定、電子與電腦等科技媒 體出現,派生出陶瓷藝術、玻璃藝術、纖維藝術、錄影藝術、光藝術 或電腦藝術等。以陶瓷媒材爲例,隨著戰後民生科技的發達,燃料供 應更爲便捷,開始出現個人使用的小型窯爐,化學知識也成熟普及, 這使得原本必須分工合作才能完成的製陶過程,可以由個人獨立完成, 創作上所要求的個性化與表現性才得以實現,這是成熟的資本工業社 會才會出現的新藝術形式。這些新的媒材、新的造形、新的概念,衝 擊日改變了人們對藝術的認識。

自此,雕塑藝術的範疇擴大了,在傳統石材、青銅、鐵器等單件 或群組作品外,只要是討論三度空間或展現爲三度空間、裝置形式的 作品,無疑都已成為雕塑藝術的新範疇。

三、美國工藝運動與陶藝創作

在世界藝術史上,最早在陶瓷器皿上表現創意的是畢卡索,但開 啓陶藝創作最具貢獻的,則是美國加州陶藝家彼得·沃克斯(Peter H. Voulkos, 1924-2001)及其追隨者,時間在一九五○年代末期以後。

1946年起的幾年間,畢卡索在陶瓷工廠玩出了興趣,親手製作了 碗盤、瓶子等生坯,並爲之彩繪或將瓶子作擬人化的變形,同一時代 的米羅、勒澤也嘗試用陶瓷來創作。這是藝術家嘗試以陶瓷材料創作 的開始,引起了其他藝術家與陶瓷工作者的注意,但畢卡索並沒有在 此領域提出新的主張,不過他的影響卻十分深遠。

曾經是陶瓷工作者的沃克斯,除了瞭解畢卡索等藝術家的陶瓷創 舉外,他在紐約前衛藝術圈中,接受了各種藝術思辨與風格的洗禮, 深受當時強調實驗、重視創新的精神所影響,和其他年輕藝術家一樣, 在 1957-59 年間運用陶瓷材料創作了大型抽象陶塑作品。1959 年沃 克斯轉任加州大學歐蒂斯學院授課後,和他的一群研究所學生,努力 克服技術與造形的問題,結合當時新的藝術風格,創作了許多大型瓶 罐「容器」,此即「歐蒂斯(學院)瓶罐」(Oit pot),這已經完全 是拋棄實用功能、不重視表現技巧、強調形式造形的創作、被譽爲美 國「十」的革命運動,影響了世界各地陶瓷及其他工藝材質的表現。

同時,這也是一場將工藝材料提升爲藝術媒材、工藝家提升爲藝術家,以及藝術家以工藝材料創作的活動,一般稱爲美國工藝運動(The American Craft Movement),主張「工藝即藝術」(Crafts as Art)的新創作類型。

直到一九七〇年代中期,部分優秀的陶瓷工藝家,受沃克斯的影響,以其精湛的製作和裝飾技巧,融入造形雕塑觀念與個人精神,創作「瓶罐」作品,建立以表現材質特質爲主的風格。一九八〇年代以後,「瓶罐」(pot)和「容器」(vessel)概念合而爲一,確立美國陶藝界在陶瓷雕塑(Sculpture)之外,也流行「作爲藝術品的容器」(vessel as art)的創作類型。

整體而言,一九五〇~六〇年代的風格,偏向於沿用現代藝術思潮中的風格主張,同時爲了突破陶瓷材料的實用性質,多數作品先從大尺寸開始。一九七〇年代以後,不少技藝精湛的工藝家投身進入創作領域,使得材料本身的質感、色彩與製作技法等特色,得以受到重視且充分發揮,此時,作爲創作媒材之一,陶瓷的形式美感與藝術性才得以全然展現出來。一九八〇年代以後,陶藝在造形上,就如當代藝術創作,平面的、立體的、觀念藝術的、裝置的形式皆備,此外「作爲藝術品的容器」(不具實用性的容器)亦是重要的表現形式。此後確立了以現代藝術理念與風格爲主,和以陶瓷媒材之製作技法與材質特性爲主的二大創作走向,影響了全世界各地的追隨者,臺灣當然也不例外。

四、臺灣陶藝發展與雕塑

在臺灣將陶瓷視爲藝術創作媒材之一,成爲創作者個人思想傳達

的媒介,是少數幾位前輩陶藝家。他們在一九六〇年代受到美國、日本陶藝創作風氣與國內藝術環境的影響,以移植與拓荒之精神所表現的有意識活動,並開啓以陶瓷媒材作爲藝術創作的時代。如北平藝專陶瓷科畢業的吳讓農(1924-2009),1962年自日本見習陶瓷發展返臺後,在自家住處購置轆轤、自製電窯,從事釉藥表現的試驗,是國內個人陶瓷工作室的雛形。1965年從夏威夷大學選修陶藝創作課程回國的邱煥堂,是師大英文系教授,也是戰後國內接受現代陶藝學院教育的第一人。他在一九六〇年代末期借用了陶瓷工廠從事創作,並參與雕塑家楊英風等人所舉辦的雕塑展覽。國立藝術專科學校美術工藝科第一屆畢業的李茂宗,主修陶瓷工藝,一九六〇年代後期受到日本現代陶瓷與當時國內藝壇創作風氣的影響,以拉坯變形的方式創作了〈蛻〉、〈眾生濁甕〉等,1969年作品曾獲西德慕尼黑陶藝展金牌獎。國立藝專美術科雕塑組畢業的楊元太,原是嘉義鄉下的美術教師,爲解決雕塑翻製的高額費用,1960年末期自行摸索蓋了試驗窯、瓦斯窯,研究燒成技巧,實踐將泥塑高溫燒結的創作方式。

這些背景如此不同的成員,皆有意識地將陶瓷材料作出與以往不同的呈現,並在一九七〇年代時透過舉辦展覽、在個人工作室教學與在藝術雜誌上發表文章等方式,推廣其創作觀念。以影響層面而言,一九七〇年代主要的推動者是邱煥堂和林葆家,兩人所開設「陶然陶舍」(1974-1986)與「陶林陶藝」(1974-)教室,成爲材料、設備與技術的支援者及創作觀念的傳遞者。其中邱煥堂的授課方式可說是國內現代陶藝教學的雛形,他以現代主義藝術思想爲指導原則,主張陶瓷創作除了釉、土、火三種因素之外,應該加上活力(vitality)與創新造形,偏重在學員個性的啓發與表現,並鼓勵多方面的實驗及開創新風格。林葆家(1915-1991)則以個人豐富的製陶經驗,在技術上

提供完整的訓練與幫助,學員原以窯廠技術人員爲主,但後來愈來愈 多想從事創作的人登門學藝,爲了鼓勵創作,1978年開始不定期舉辦 師生聯展,帶動創作的風氣。

多數學者認爲 1981 年在國立歷史博物館舉行的「中日現代陶藝家 作品展工,是臺灣陶藝發展的重要轉捩點,實際促成發展的緣由環包 括臺灣社會相關現實條件的成熟。起因是開展之前,民生報在頭版刊 登:「中日現代陶藝展後天揭幕,46位日本當代名家參展,我國所提 作品水準參差不齊」、「中國陶藝面臨強力挑戰,再不進步將被日韓 取代」,此標題引來多方重視,展覽之後國內陶藝創作開始熱絡了起 來。首先,個人的創作意識受到重視,原來即在創作崗位上的陶藝家 們,極力尋求新的創作方向,而許多游移於陶藝創作邊緣的人則開始 力求專業化,少部分雕塑家,如朱銘等,也開始嘗試用陶土來發表創 作。其次,創作的技巧與觀念擴大了,拉坯技巧、釉色表現不再是重點, 成形方式、燒窯方式與裝飾技巧更加多元化,也有部分陶藝工作者開 始探討臺灣各地區的傳統風格與製法等。第三,陶藝教室與個人工作 室增加了,附設美術、美工科系的學校也興起開設陶瓷或陶藝課程, 促使陶藝創作人口增加。第四,媒體報導陶藝創作的機會增加、版面 增大。第五,陶藝創作展出的場所增加,除了博物館、美術館、各地 文化中心、私人專業書廊外,亦出現不少專業陶藝藝廊等。1981年之 後,臺灣陶藝創作進入另一新的發展局面。

自國立藝專雕塑科畢業的李亮一,在1981年成立了「天母陶藝工 作室」,這教室對一九八○年代陶藝創作蓬勃發展具有重要影響。工 作室一開始就聚集了許多大專院校雕塑、美術、美工等相關科系的畢 業生,他們對藝術創作都有相當的認知與基礎,想以土或不同的材質 進行創作,而工作室提供設備並給予基礎訓練,又幾乎24小時開放,

加上志趣相投的人齊聚一室,創作氣氛熱絡。工作室時常舉辦國內外 名家示範、展覽,或介紹國外各地陶藝發展等,師生並多次計國外觀 摩,也為學員舉辦「醉陶展」聯展,而學員舉辦個展的風氣也興盛, 出國再進修也有多位,直到 1990 年結束爲止,進出該教室的學員多達 500多位,對國內陶藝發展的助益良多。學員中,有志追求陶藝表現的, 絕大多數都是以雕塑概念來創作,更有部分陶藝家參與了雕塑聯展, 甚至受北美館或省美館之邀參加裝置藝術展等,如陳正勳、姚克洪、 蕭麗虹等人。

在美術館紛立的一九八○年代,美術館與博物館感受到陶藝家積 極的活動力,相繼推出許多重要的大型創作陶藝展覽,對於陶藝創作 的推動助為很大。一九八〇年代以臺北市立美術館、國立歷史博物館 爲主,一九九〇年代以歷史博物館爲主,2000年之後則以營歌陶瓷博 物爲丰。

北美館 1984 年舉辦的「陶藝 ——現代茶具創作展」和「現代陶 藝推廣展」,即亟欲區分實用陶藝與創作陶藝的不同;1985年的「國 際陶藝展」則爲國內第一個大型國際陶藝展覽,不啻爲促進國內與國 際陶藝界交流和提升國內創作水準與視野的重要展覽。1986 年又舉辦 了「新陶之生」陶藝競賽展,鼓勵新秀與新創作;1987年再推出「新 造形陶藝特展」,主要是「讓本土的陶藝工作者除了器皿陶藝外,能 夠更自由地以土爲媒體,呈現個人思想與身心活動的種種」,是再一 次強調媒材的創新運用。另外,1986 年史博館舉辦的第一屆「中華民 國陶藝雙年展」是臺灣第一個專門以陶藝創作爲主的競賽展,評審由 陶藝界人士組成,是國內陶藝創作發展上的重要里程碑。然而,部分 陶藝家並不只關注在陶藝競賽上,北美館所舉辦的「現代美術新展望 展」、「現代雕塑展」等競賽展,都是參與的活動範圍。

普遍來說,一九八〇年代的官辦展覽主要以推動材料的創新運用 爲重點,強調陶瓷已從實用功能躍升爲藝術創作的媒材,尤其是陶瓷 的雕塑性格的展現。一九九〇年代藝術圈流行複合媒材的使用與裝置 形式的呈現,在主題上則表現對社會現實的反諷與批判,以及對土地、 歷史的關懷。陶藝創作的新趨向大致也循此路徑前進,同時也強調了 主題策展的必要性與能力,顯示陶藝創作在臺灣社會已經成爲重要的 文化現象。2000年鶯歌陶瓷博物館的成立,展覽主題的廣度與深度都 向前再跨了一步。

五、陶瓷媒材的美感與藝術性

與其他雕塑媒材比較,陶瓷媒材的美感與藝術性獨特之處,主要 在於材質表現性的呈現與運用,以及從土與陶瓷自身既存的文化意涵 上的詮釋。由傳統工藝材料所延伸的材質藝術,和石材、木材、金屬 等傳統雕塑藝術一樣,有其獨特的技術門檻以及處理質感細節的技巧問題,但因爲材質與工序的差異,所探討或呈現的空間與材質議題有時是大異其趣的。陶瓷媒材又因爲傳統實用功能的角色與價值一直深植人心,尤其是在具有陶瓷文化傳統的社會中更是如此,切斷實用性需要一些歷程,如何表現藝術價值又是另一條待開創的路。

國內的陶藝發展,在1981年中日現代陶藝展之後,開啓了凝聚創造活力的一九八〇年代,及力求表現的一九九〇年代,在短短不到20年的時間中,臺灣陶藝家運用美日兩國陶藝界中的陶藝雕塑、「作爲藝術品的容器」(Vases as Art)概念,但不以美國陶藝轉譯成當代前衛藝術風格的方式來表現,而多爲探索材質,或從臺灣傳統製陶特色的運用與再創新,其次才是探討空間,觀念性的討論則更少,於此爲雕塑藝術的表現提供了新的可能性。

在陶瓷材質的表現性方面,從其製作過程來說明,主要可分爲三個階段,一是土坯成形,二是表面裝飾,三是燒烤過程,每一個階段都有多元的選擇與安排,每一個過程是否爲精心規畫或隨機偶發,都是表現的可能環節。在土坯方面,土是陶瓷媒材最重要的底基,一般使用工廠加工過的各種陶土、瓷土,也可以選擇以原礦土自行練土。世界各地的土質大不相同,可自行混合多種所需要的土,如加入熟料土可增加土坯的強度或耐高溫的程度等,或加入色料成爲有顏色的土。在造形方面,傳統加上現代的成形方式讓造形更加多變化,包括拉坯、陶板成形、模具、擠壓等,複合使用多種形成方式更能變化出多種可能性。此外,可以在坯體未乾燥前進行雕、刻、剔劃、打磨拋光等,也可以在尺寸與厚薄度上做思考,不過這同時考驗著燒窯的技巧。在表面裝飾方面,陶瓷表面裝飾的方式與種類,最主要有釉藥、化妝土及色料直接塗刷等,也可以裸露土坯的顏色,但光就釉藥顏色表現就

可達千種以上、化妝土加色料的變化也很豐富,釉藥與化妝土的質地 亦不斷被陶藝家開發出來,這些表現與可能性是陶瓷獨具的特色。在 窯燒方面,電窯、瓦斯窯、柴窯等不同窯爐,不同溫度與爐內氣氛的 控制,或採用樂燒、燻燒等方式,或加入蘇打或鹽,都是選擇或控制 效果呈現的方式,此階段是無法完全控制的,讓陶藝創作有了可預期 與不可預期的變化,是其迷人與受陶藝家青睞的地方。如李茂宗的〈見 濁甕之二〉(圖 1)、〈魅〉(圖 2)展現的是土的柔軟、自然彎曲的 流暢感;徐永旭 2006 年以後的作品,挑戰了黏土的張力與極限,令人 印象深刻;邱焕堂的〈構成(一)〉(圖3)則以土條展現陶瓷形構空 間的能力;朱芳毅的《物件系列》則展現了陶瓷的塑造特質。這些作 品雖非臺灣陶藝表現的全貌,但以足堪爲代表。

在材質文化意涵的詮釋方面,因爲陶瓷自古以來就是文明程度的 指標,從具實用功能到具有象徵性價值,千百年來它與人類的生活息 息相關,現今成爲表達個人情感、藝術觀點的媒材,這個過程經歷許 多社會變動與價值觀的轉移,陶瓷成爲意義承載的最佳主體、明確的 象徵符號,因而成爲許多藝術家或陶藝家反省或批判社會的重要議題 或主角。此類型作品的存在不同於強調材質特色的探討,而是以工具 性價值,強調作者所欲表達的批判觀點。西方有許多陶藝家,在「作 爲藝術品的容器 | 脈絡下,以容器爲造形,提出對文化的批判觀點。 如美國陶藝家李迪 1957 年創作的〈My Break〉,這是一件有手把、 有托盤的殘破杯子,被放置在被火燻燒過的方磚上,幾乎沒有色彩、 造形也十分具像,陳舊得猶如從某個考古現場挖掘出來一般。作品的 概念來自中國的青銅禮器,春秋戰國時期的青銅禮器象徵擁有者的權 位,此「殘破日老舊」的杯子象徵了什麼呢?顯而易見的是,它不再 是造形上的考量,而是誘發觀當者思考文明發展的歷程。

使用土或陶瓷現成物來創作,也是一種選項,是以物體藝術的概 念來創作,也有以裝置藝術、表演藝術、觀眾參與的藝術形式,如吳 孟璋的〈轉骨-2〉(圖4),看似兩塊相連且可扭動的骨頭,由堆砌 整齊的紅磚切割、打磨光滑而成,十分耐人尋味,因爲它挑戰了人們 印象中水泥砌紅磚的粗糙樣貌。王紫芸的〈梯形之地〉(圖5),則 直接取用彰化各地的土壤,以梯字型、横條狀平鋪於地板上,溫暖的 色調依序於眼前展開,引發內心一股與大地合一的小小悸動。賴志盛 的作品〈垂直〉、〈飛在八立方米的十二公斤水泥粉末〉則錄影紀錄 了土與勞動者之間的互動依存,連結了作者擔任水泥工的生命經驗, 也開啟了觀者與泥土和勞動者之連結。比較特別的是探討土與生命生 成關係的作品,如王曉華的〈Still〉(圖 6),在一個有桌、椅、床等 空間中,在這些物件表面舖上白色培養土,任小麥苗自然生長與枯萎, 作品呈現了「土」的孕育功能及有機特質,這也相關於人類的生命。 這些作品展現了創作者對土、對陶瓷深刻的反思。

六、結 論

在藝術史上,雕塑最古老、最原初的材質無非是大地上的泥土, 雖然絕大部分的時間都只是造形的底材,但因爲可塑性高與便於取得 的優點,一直以來都與雕塑藝術相關連。就創作而言,陶瓷媒材的特 性既是平面藝術也是立體創作的材料,更出現於裝置作品中,是潛力 十足的創作媒材。

臺灣陶藝創作的開創與延續,在東西文化交流與地域風土民情滋 養下,展現了有別於其他地區的姿態與表情。爲什麼我們歌誦它,無 疑是因爲創浩是無中生有,是人類最珍貴的寶藏;也無疑是陶瓷與人

們的生活最爲貼近,透過陶藝家的開創,我們體會到屬於臺灣自己的 文化質地。再者,相較於石材、鐵雕等傳統雕刻材料以及其他材質藝 術的發展,陶瓷媒材在臺灣的普及性顯然高出許多,能更有機會將雕 塑藝術的特質與可能性展現出來。臺灣陶瓷媒材的優勢是臺灣陶藝工 作者的組成非以學院爲主流,來自不同的個人工作室或陶瓷產業界不 算少數,不同的背景有著不同的創發思考,明顯的趨向是針對材質本 身的特性深入探討,雖然較少針對作品的空間結構或觀念性議題的討 論,但這部分顯然已由臺灣的藝術家塡補,爲臺灣陶藝與雕塑藝術帶 來多元的可能性。

誠如二十世紀初期德國新藝術家協會的獨立宣言:「對藝術形式 的探索必須擺脫一切繁瑣的細節,而突出表現最本質、最主要的。」 經過現代主義的洗禮,藝術創作的媒材與形式已經沒有限制,任何可 能與不可能的藝術表現都已經不再新奇。藝術創作的價值盤整中。在 土的藝術中,從陶藝家的創作中看見陶瓷獨特的表現力,也在藝術家 的開創中,看見更多十的可能性。

圖 錄:



圖 1 李茂宗, 〈見濁甕之二〉, 高溫陶, 42×35×65cm, 1969。



圖 2 李茂宗, 〈魅〉, 高溫陶, 65×38×45cm, 2006。



圖 3 邱煥堂, 〈構成 (一) 〉, 高溫陶, 高約 180cm, 1983。



圖 4 吳孟璋 , 〈轉骨 - 2〉 , 紅磚 , 左:110×80×135cm , 右:340×115×65cm , 2010。



圖 5 王紫芸, 〈梯形之地〉, 土, 275×450cm, 2010。



圖 6 王曉華,〈Still〉,居家物件、純白親水性棉質纖維、小麥草、珍珠石,現場裝置,2010。