

场域视野下环境陶艺的空间介入与表现研究

孙乙泰,李婧娴,原佳丽,郭婷

(三明学院艺术与 design 学院,福建 三明 365004)

摘要:随着当代城市化进程的推进,环境陶艺开始以其独立的艺术身份参与城市的建设与美化,成为美化环境和提升城市品位的重要艺术形式。以“场域”视角为切入点,探讨环境陶艺的空间介入及其表现,分析了场域空间背景下环境陶艺创作的不同工艺样态及其审美特征,进而探讨了人、境互联关系下环境陶艺空间表达的新范式。

关键词:环境陶艺;场域;空间;介入;表现

中图分类号:J527

文献标志码:A

环境陶艺作为当代公共艺术的重要表达形式,自风格确立之始,就以其材质和工艺之美而受到社会各界广泛关注。随着现代艺术观念的融入,环境陶艺的创作变得更为开放和多元,在为公众带来审美愉悦的同时也为城市环境的改善以及人文空间品质的提升做出了积极的贡献。面对当前城市化带来的空间变换,环境陶艺的呈现方式也悄然发生改变。如何重新定位当代环境陶艺?当代环境陶艺如何适应变化的空间?空间表现中又呈现出何种功用与价值?这些都是值得思考的新问题。笔者以“场域”视角为切入点,对环境陶艺的空间介入与表现进行研究,为定义和诠释当代语境下的环境陶艺,梳理环境陶艺与人、人与空间的相互关系提供全面的参照。

一、场域理论的提出

场域理论最早由法国学者皮埃尔·布尔

迪厄提出。20世纪90年代,布尔迪厄^[1]在其社会学著作《科学的社会用途》中给出了“场域”的定义:“从分析的意义上来说,场域可以定义为位置之间的客观关系的网络或构型。就这些位置的存在及其强加于它们的占有者(无论是行动者还是机构)的种种限制而言,这些位置在客观上是由它们在不同类型的权力(或资本)的分配结构中实际或潜在的处境以及它们与其他位置的客观关系(支配、服从、类似等等)所决定的,而拥有权力或资本,则意味着可以获取场域中利害攸关的特定利润。”由此可见,场域既不是公众日常所熟知的场所或者领地,也不是由固定边界圈定的独立空间,而是一种充满不同力量对抗的空间关系和社会关系,其中包含某个特定的空间与时间中已经发生或者即将发生的人、事、物之间的特殊联系,既可指现存事物也可指代虚无的意象。当代环境陶艺在其发展的过程中也体现出这些特质,并逐渐

形成了自身的场域。

二、环境陶艺空间中的场域延伸

依照布尔迪厄的阐述,场域的概念首先是一个“空间”的概念,包含了构成“大场域”的所有相关联的“子场域”。同时,“子场域之间也并非各自独立,而是各自具有自身的逻辑、范式和法则。并且在互联与共通的作用下,呈现整体场域效能的最大发挥”^[2]。总之,场域是一种包含地域性、独立性、艺术性以及文化性等因素的集合,并且通过场域中各部分力量的自我增殖而产生最终的效益。环境陶艺作为一个系统化的场域存在,自身有着确切的逻辑特点与空间范式。加之环境陶艺工艺表现的多样化,其表现形态也呈现出多维的空间样貌。所以,环境陶艺的场域延伸,最终要回到各子场域身份确立之下的相互制衡,以达到整体场域的空间增殖效应。其中包括艺术家与公众、作品与所在环境空间关系的建构与思考:一方面,艺术家需要根据环境特点、空间样式等物理因素确立设计主题,合理运用工艺技法改造与提升特定环境的空间品质;另一方面,考虑到环境陶艺的人文属性,艺术家在展示自我、表达个性的同时还应兼顾场所职能以及公众的精神需求,从而有利于环境陶艺人文价值的阐发。

1. 环境陶艺的概念与表现特质

环境陶艺可以理解为环境空间中的陶瓷艺术,是陶瓷艺术在公共环境中的延伸,因环境两字而被赋予了公共艺术的属性,其在改善城市环境和陶冶人心方面发挥着重要作用。近年来,随着国内城市化进程的加快,各类建筑、广场等室内外公共场所如雨后春笋般出现在人们的视野中,为环境陶艺提供了良好的展示空间。作为现代陶艺的分支,环境陶艺有其独立的工艺范式和审美标准。从时间轴线看,环境陶艺古来有之,是指“在建筑空间中,以陶瓷作为装饰和建筑材料,按照施工要求以及一定的审美规律进行覆盖和排列,在美化外观的同时更多起到护壁的功用,重实用性”^[3]。如古埃及第三王朝时期的青

釉砖饰(见图1)、新巴比伦王国的琉璃高浮雕《狮》(见图2)以及中国秦汉时期的画像砖等都属此列。二战以后,现代陶艺的创作观念兴起,日本和美国的一批陶艺家先后打破传统陶瓷艺术的纯器物性塑造,转而表现泥与火的率性塑造以及情感自我表达,当代艺术率性与自我的追求,正是现代陶艺创作观念的肇始。与此同时,专注功能性表达的环境陶瓷艺术也逐渐脱离实用而转向纯粹的艺术个性化探索。艺术理念的变革,引发了环境陶艺内部的重新思考,如作品与空间的适配与贴合,工艺手法选取与观念表达的一致与协调等。其不仅要求作品体现当代的审美价值,也要求艺术家与科学家、园艺师等开展跨界合作,从而决定了作品的工艺技法与设置方式的协调统一。所以,“环境陶艺需要与建筑空间、景观环境等自然环境要素相协调,同时还要从时间维度和空间维度与作品展示地的人文要素相协调,并且深入反映一个时代、一个地域群体的人文诉求”^[4]。

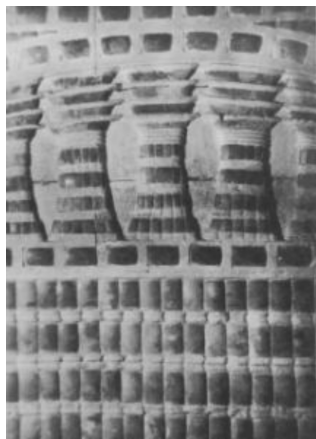


图1 古埃及第三王朝时期的青釉砖

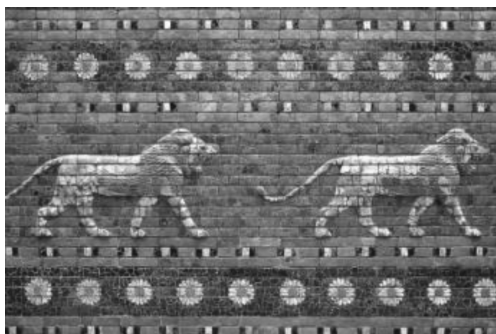


图2 新巴比伦王国的琉璃高浮雕《狮》

即环境陶艺作为一个活的文化系统,包含多方力量的对抗与整合,最终达成环境、作品与人三者关系的协调发展。

2. 环境陶艺中的场域分解与形式互联

布尔迪厄^[5]指出:“场域才是首要性的,必须作为研究操作的焦点。”对于环境陶艺而言,场域应当置于环境陶艺的时间维度和空间维度两个层面进行统合考量。从时间维度看,环境陶艺的发展大致经历了3个时期:作为建筑材料的应用期、装饰艺术的工艺期、综合性表达的现代环境陶艺期。3个时期并非孤立存在,而是密切关联,其发展遵循继承、借鉴、阐扬的发展规律。其中,以陶瓷作为建筑材料的应用期,因其时间跨度较广,需求量大,加之制陶与砖瓦一样,经过相应温度烧炼之后呈现出物理化学性能极好的坚硬固体,具备抗压、防腐、耐磨、耐冷热的性能,工艺难度低,成品率高,所以这一时期的陶瓷材料应用较为普遍,至今仍在城乡建设中发挥着重要作用。随着东西方权贵阶层对于艺术审美的进一步追求,陶瓷材料由实用转向与装饰艺术相结合。这一阶段的陶瓷艺术反映了统治阶级的审美志趣,环境陶艺开始步入装饰艺术的工艺期。这一时期的陶瓷艺术多以雕刻及釉砖壁画见长,如公元前12世纪的《牛神与宁夫鲁萨谷女神》铅釉砖浮雕板(见图3)、公元前5世纪的波斯帝国铅釉壁画《武士的行列》都是这一时期的西方经典作品。而在中国,最早出现于秦汉时期厚葬之风盛行下的墓室画像和陶瓷砖瓦构件,题材内容丰富,雕刻技法多样,艺术造型和制作工艺皆达到了较高的水准。如出土于东汉的观伎画像砖(见图4)即是汉代乐舞百戏场景的艺术化再现。随着陶瓷工艺的盛行和公众审美态度的转变,陶瓷艺术逐渐从地下走向地表,从墓室转入建筑。北魏以降,唐宋的琉璃吻兽乃至明清的陶瓷浮雕和壁画流行于世。如明洪武二十五年(1392年)的山西大同九龙壁,作为古代陶瓷浮雕壁画的杰作,其工艺形式和表现技法对后世环境陶艺的创作产生了一定影响,在历史维度的层面也可视为为

现代陶壁艺术的前身。这一时期突显工艺装饰兼具护壁功能的浮雕壁画,进一步超脱了陶瓷的实用性,而融入了情感与意志。到了20世纪中叶,随着现代艺术思潮的兴起,“特别是五六十年代以后,后现代主义思潮成为重要的文化倾向,使得艺术不再成为束之于博物馆殿堂之上、只为贵族和文化精英的专利,而开始为公众所有,在形式上多呈现一种通俗的,甚至是流行的特征”^[6]。在后现代主义思潮的影响下,陶瓷艺术逐渐摆脱古典意义上的庄重和高贵,而向着流行与时尚的公众式样转变,在创作观念上追求标新立异、个性解放,呈现出通俗和大众化的特点,以此密切了艺术与公众的联系。



图3 《牛神与宁夫鲁萨谷女神》铅釉砖浮雕板



图4 观伎画像砖

环境陶艺作为公共性的场域空间建构,因其创作观念的多元而表现出工艺技法和审美理念的多样性,加之各类环境空间的地形与职能划分,环境陶艺呈现出综合性的场域空间特点。所以除了地形等自然因素的考量之外,还包括制作过程中各种工艺方式与方

法的人为调控与把握,其中涉及泥料制备、成型工艺、烧成方法以及安装施工等与之相关的人为因素。这些由分化而延伸出的各类子场域要素,它们之间相互独立而又密切相关,共同促成环境陶艺整体场域空间的平衡发展。所以,环境陶艺的场域不只是作为实体显现的物质个体,更是多方体系协同与合作下的关系整体。科学技术的进步和现代主义思潮的影响促进了陶瓷工艺的革新,同时,环境陶艺也开始倾向于跨界协作。例如,在展示现场融入光影、音乐和舞蹈,以及在观众人群中设置与作品形式和色彩相配套的服装走秀等,引导公众在声像与光影的交织中流连忘返,为环境陶艺空间的多样性呈现带来了更多的可能。

三、场域视角下环境陶艺的空间介入与表现分析

“场域是由共时形式里的由不同地位和位置所建构的社会空间;其性质决定于它在社会空间中的位置。场域的性质可以依据它们占据着(或其中一部分)的特征来分析”^[7],那么场域即是一个含有场地、组织、空间、作品和人等诸多位置要素的集合体。伴随着城市化进程的加速和现代环境陶艺理念的普及,环境陶艺空间意识的表达呈现出多样化的特点。按照其空间表现形态大致可以划分为3类,即平面空间、立体空间和人文空间。正是在这3类空间中,环境陶艺的艺术价值和时代特色得以全面的彰显。

1. 平面空间的环境建构与表现

平面空间的环境陶艺主要是以陶瓷壁画的形式出现。创作手法多为陶瓷彩绘或者颜色釉结合彩绘的形式,色彩亮丽丰富,构成意味显著。陶瓷壁画主要借助室内外公共空间的建筑立面呈现其平面装饰化的美感。当代意义上最早的陶瓷壁画兴起于二战后的日本,现存最早的作品是1956年油画家冈本太郎为东京旧市政厅创作的《日之壁》(见图5),其可视之为现代美术主动参与和美化建筑环境的产物。由于受到现代艺术思潮的影

响,在陶瓷壁画的创作观念上,如同现代绘画一样强调主观意志和内心情感的表达,形式上注重创作对象的夸张、分解、变异与综合,追求强烈的个性化,加之陶瓷彩绘工艺和釉色肌理的变幻融合,陶瓷壁画呈现出从工艺样式到艺术理念的全面革新,展现出一派活泼天真的现代艺术意趣。如冈本太郎的作品《生命的跃动》(见图6),整组作品的造型采用夸张、变形、抽象的手法,力求使画面富有激情和活力,从而产生韵律感和节奏感,辅之以陶瓷本身的材质与肌理美感而显现出区别于纸面绘画的艺术感染力。而国内最早的尝试起于1979年祝大年先生领衔制作的首都



图5 《日之壁》



图6 《生命的跃动》

机场中餐厅的大型陶瓷壁画《森林之歌》(见图7)。作品糅合了中国传统粉彩、古彩、新彩的绘画技法,再现了西南民族地区的丛林生活场景。题材选取得当,人物形象生动,整体作品构成意味显著,格调朴实清新,开创了国内浪漫主义陶瓷壁画创作的先河,也为后续环境陶艺的设计制作确立了新的样式。由此看来,陶瓷壁画一方面体现出以绘画入瓷,以瓷为载体装点环境空间的工艺样态,突破了传统陶瓷器物的装饰勾填,由次要的辅助上升为艺术的主体表达,陶瓷彩绘由此步入了一个全新的发展阶段,其绘画的主体性得以确立和延伸,艺术身份蔚然一新。但是陶瓷彩绘毕竟不同于纸面创作,考验艺术家艺术修养的同时还要求其能够熟悉颜料性能,以及对于运笔、控笔等工艺技法的精准把握。加之陶瓷颜料因绘画品种的不同而呈现不同的烧成质感,其中涉及作品的窑内安置方法、窑温以及时长的调控等,都为后期作品的完美烧成和效果呈现带来了诸多的不确定性。可以说,环境陶艺以平面彩绘的形式介入现代空间,装点美化了公共环境,为现代都市中人们的生活带来了更多的色彩视觉体验。

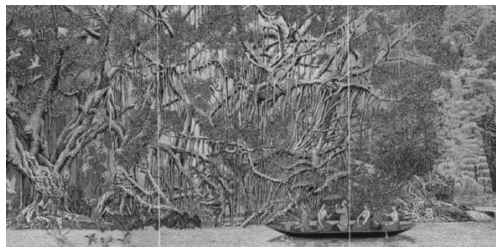


图7 《森林之歌》

2. 立体空间的环境建构与表现

20世纪五六十年代以后,立体造型开始广泛流行并被用之于环境陶艺的创作。由于在创作观念上突破了传统陶瓷艺术的标准化和程式化,而趋向于标新立异,即时、新奇和多元成为其最大特征。其创作手段和表现方式也绝非架上绘画和传统雕塑的概念所能容纳,更多的表现为通俗的抑或是流行性的特征,因而强化了公众、艺术与环境空间三者之间的联系。这一阶段,“陶壁”成为最为理想的表达载体,无论是其制坯工艺还是烧成方

式都能体现出现代陶艺的强烈个性化和试验性特征。加之创作手法多样,几乎囊括了陶艺成型的所有方法,其中,以手工捏塑和泥板成型较为常见。不过受制于建筑场地和作品尺寸的关系,工人团队的协作素养与施工态度就变得尤为重要,其中就包括大型雕塑泥稿的分割修整、泥坯构件的拼接、施釉烧成以及安装施工的方法等,加之“现代主义观念下的建筑摒弃了繁复琐碎的建筑构件装饰,‘less is more’成为当今建筑风格改革中最响亮的口号”^[8],所以为了保证制坯的高效和烧成的稳定,陶艺家多选用造型简单且成形便捷的单件元素,再将单件复制进行集群形式的表达。如会田雄亮的代表作品《陶和水的纪念碑》《虹的纪念碑》(见图8)等,这些设置在公园和体育中心的作品皆采用规则构件和单元形态的堆砌,从而构筑成尺度巨大的几何构体,它已经不是单一的平面性和浮雕化的装饰形式,而是多维立体空间的整体设计。水流随其形态呈瀑布般蜿蜒倾洒,进而增添了作品的灵动之气,人在其中,可游、可观、可触,形成了一个互动的体验式艺术空间。此外,随着科技与生活的联系日益密切,环境陶艺的创作也体现出科技对于艺术创作的跨界增值效应。如2003年朱乐耕教授为韩国麦粒音乐厅创作的《时间与空间的畅想》(见图9),即是陶瓷与音乐跨界的典范之作。作品采用陶瓷方格子元素进行有节奏的



图8 《虹的纪念碑》



图9 《时间与空间的畅想》

复数堆叠,格子群凹凸起伏,别有韵致,宛如一个个运动中的“活字”。作为音乐厅的内部设计,作品在确保审美原则的同时也兼顾了音乐厅的内部声场效果。朱乐耕教授从设计、制坯到最终的烧成与安装,全程与韩国音响专家全镇龙教授合作,前后经过多次的数据计算与声场测试,最终确定了坯件的厚度与组装方式,声场效果达到了最佳,由此演绎了陶瓷艺术与科学技术的完美结合。而趋向于装置性的环境陶艺,又为跨界的交流与融合带来了新的可能。

3. 人文意识空间的环境建构与表现

现代环境陶艺在传达全新视觉体验的同时也极为重视人文意识的表达,使得物性化的陶壁艺术升华为饱含人文深情的精神载体。不少作品在表现体量的“大”和“广”的同时也在积极寻求其人文价值的体现。在固有的环境陶艺的空间关系中,强调人、物、境三者的“对话”,使得环境陶艺形成了一个饱含生命力的活的空间体系,这是因为“场所精神植根于为人类提供‘诗意栖居’的空间结构体系上,是人的情感与所处环境之间所产生的一种内在共鸣,它将人与建筑共同经历的情感、记忆和历史融为一体,赋予建筑‘精神意识’,揭示了人的存在与建筑空间创造的本质关系”^[9]。如高迪的“高耶公园”系列作品(见图10),正是这种人文情趣的艺术化表现。高耶公园原是一座私人花园,艺术家高迪充分利用陶瓷马赛克和陶瓷砖块的形式,将园林中建筑的外墙、屋顶、门窗等用亮丽的釉彩进行拼镶装饰,追求鲜明的造型艺术效果,在阳光的映照之下,作品呈现出光影浮动、色彩斑斓的梦幻之美。这种以陶瓷作

为贴面材料与建筑相结合的形式,打破了陶艺与建筑的分野,两者成为一体,建筑即是陶艺,陶艺也是建筑,两者结合演绎,相映成趣,虽历经百年却风采依旧。视线回到国内,《爱莲图》(见图11)是朱乐耕教授受到古文《爱莲说》的启发,为九江和中广场创作的大型陶壁作品。《爱莲说》作为宋代的咏莲名篇,是理学大家周敦颐于九江任上所作,作者以莲自况,托物言志,表明自己如莲般出淤泥而不染的清正节操。朱乐耕教授以陶艺的形式重新诠释了自己心中的莲之高洁。在长达168 m的陶壁之上,综合运用岩石与瓷片拼贴、色釉绘画以及陶艺肌理的形式表达自己心中对于莲花意象的解读以及对于城市的历史文脉的思考。而后将这种意象延伸至和中广场的中部,创作了环境雕塑群《意》,这是对中国传统人文精神的解读与思考,雕塑的中间采用莲花镂空的形状,将莲花的出淤泥而不染同古人清正高洁的内心追求相联系,来重复强调这种高贵的精神世界。在制作中改变雕塑的锋利棱角为圆角,创作出可供人行走互动的雕塑空间,为雕塑灌注了生命力,与人产生了交流,正如朱乐耕教授所强调的



图10 “高耶公园”系列作品之一



图11 《爱莲图》

“其既要有自己的语言,但又不能自说自话,作品必须要与其所处的建筑空间形成对话、交流甚至沟通,以达到一个和谐的整体”^[10]。正是在这种对话与沟通中,观者得以突破物理的时空阻隔,达成了人文性灵的释放与超越,继而促使环境陶艺成为一个丰满的、充满生机与活力的空间关系网络。

四、结 语

随着城市化进程的推进,环境陶艺的创作呈现出工艺样貌的多样性和艺术理念表达的多元化。尤其在介入城市化的空间改造后,环境陶艺的公共艺术价值进一步显现,逐渐确立了自身独特的艺术语言体系与时代化的风格特征。在今后的创作实践中,应主要围绕艺术语言与场域空间的适配,满足各类空间职能的同时兼顾艺术的感性以及人文语意的表达,以此延伸和活化当代陶艺的表达空间,实现环境陶艺真正走向公众、融入大众,最终实现艺术、环境和人的共情与共恰。这也正是“场域”理论引入环境陶艺空间研究的意义之所在、价值之所在。

参考文献:

[1] 布尔迪厄.科学的社会用途:写给科学场的临

床社会学[M].刘成富,张艳,译.南京:南京大学出版社,2005.

[2] 翁冰莹.布尔迪厄文艺场域理论研究[M].厦门:厦门大学出版社,2019.

[3] 孙乙泰.景德镇当代高温颜色釉综合装饰初探[J].岭南师范学院学报,2021(3):90-96.

[4] 朱峻熹,刘晨.介入、寻找、反思:现代环境陶艺思考特质的艺术表达[J].陶瓷学报,2016,37(3):311-316.

[5] 布尔迪厄,华康德.实践与反思:反思社会学导引[M].李猛,李康,译.北京:中央编译出版社,2004.

[6] 赵云川.日本现代陶壁[M].北京:人民美术出版社,2019.

[7] 布尔迪厄.区分:判断力的社会批判:下册[M].刘晖,译.北京:商务印书馆,2015.

[8] 周耀,丁子琦.浅析中国书画艺术与建筑空间在艺术氛围上的营造[J].沈阳建筑大学学报(社会科学版),2020,22(5):462-468.

[9] 周坤,颜珂,王进.场所精神重解:兼论建筑遗产的保护与再利用[J].四川师范大学学报(社会科学版),2015,42(3):67-72.

[10] 高薪茹.陶瓷艺术在环境空间中的人性化表达:“空间·境像:朱乐耕当代陶艺展”侧记[J].艺术教育,2014(7):24-25.

Research on the Spatial Intervention and Expression of Environmental Ceramics from the Field View

SUN Yitai, LI Jingxian, YUAN Jiali, GUO Ting
(School of Art and Design, Sanming University, Sanming 365004, China)

Abstract: With the advancement of contemporary urbanization, environmental ceramics began to participate in the construction and beautification of the city with its independent artistic identity, which becomes an important art form to beautify the environment and improve the quality of the city. From the perspective of "field", this paper discusses the spatial intervention and expression of environmental ceramic art, and discusses the different technological forms and aesthetic characteristics of environmental ceramic art creation under the background of field space, and then discusses the new paradigm of spatial expression of environmental ceramic art under the connection between human and environment.

Key words: environmental ceramics; field; space; intervention; performance

(责任编辑:高 旭 英文审校:林 昊)