

杨人情与她的 陶瓷散文

兰昭形与杨人情：山间 否画廊，纽约 2019.1.19—3.17

文 | 林梓

翻译 | 林梓、丁婉伦



“兰昭形与杨人情：山间”展览现场（摄影/林沛超，©兰昭形与杨人情，图片提供：否画廊）

在夺目的观念—数字艺术领域与批量生产的日常工业制品组成的日常用品领域之间，我们经常忽视手工艺制品的价值。它们属于艺术品还是工业产品？我们不得而知。这个问题也经常困扰那些从这个方向上努力寻找答案的人，因为工艺品似乎可以属于这两类中的任何一类。当代工艺品的地位似乎是由19世纪后期由奥古斯塔斯·普金和约翰·罗斯金等人在其时代开始的一场著名的工艺美术运动（Arts and Crafts Movement）的遗留物。在1851年伦敦水晶宫举办的万国工业博览会中，一些艺术家和工匠对当时所展示及颂扬的大规模工业化产品中出现的过度装饰和材料的低劣质量感到失望，他们因此提出手工艺品应具备更高的价值，并以此来抵制工业化生产线制造出的产品。自19世纪后期以来，工艺美术运动所处的语境已经发生了很大变化：人们可以在宜家和其他很多地方找到看起来如此精妙优雅的工业产品，以至于人们似乎有理由怀疑工艺美术运动所崇尚的手工艺品的更高价值是否属于某种言过其实了——看起来这样的价值在今天已经由手工艺者的手中传递到由先进机械的制造中去。然而，当我第一次面对杨人情的陶瓷时，上述的这种疑虑消散了。

她的作品不像之前我见过的任何一类陶瓷器。我对杨人情陶瓷作品的第一印象是从海底挖掘出的珊瑚，或者是一团凝固了的篝火，但有一件事我可以肯定，如果陶瓷这个词所指代的是像中国花瓶、一个咖啡杯或茶杯那样的物品，那么我眼前的这些瓷器的创作者已经在这种媒介上走得很远。这件作品绝对不是像普通器皿一样在陶轮上制作的，也没有和以减法逻辑制作的雕塑有任何相似之处。这样的作品不是从一种材料中通过削减得出来的，因为它缺乏一种结构上的坚固性。但缺少这种坚固性不会产生任何不利，相反，一种微妙力学脆弱感成为它的点睛之笔，因为有些观者会惊讶地发现这种脆弱感，并与自身人格中的某种相似的脆弱产生共感。实现这种共感的方法则是一个非常繁缛的过程，正如艺术家后来告诉我的那样。在这些作品的创作中需要一种非常独特的材料，叫作纸黏土，它由分别处于半液态的纸浆和黏土组成。在这个阶段，艺术家将两种材料混合并将它们楔入彼此，然后决定每一个小的纸黏土薄片可以弯曲到什么程度，同时又使它们保持足够坚韧以便在其上面粘合其他部分。整个作品的建造过程是一个由底部而起到顶部而终的精细的过程。杨人情说：“在完成的最后一秒之前，我并不知道作品会是什么样子。”她告诉我她一直持续这个建造过程，直到作品出现结构上无法维持其自身重量的迹象。然后她会停下来，将作品送入窑炉。整个过程既是一个技术层面的实践又是一次情绪化的体验，仿佛有某种力量引导她的双手。

对于那些写作并以写作为乐的人来说，上述对于艺术家



杨人情，《膨》，纸黏土、烧至Cone 6、电窑，36.8×20.3×14cm，2019（©杨人情，图片提供：否画廊）

创作过程的描述可能听起来很熟悉。事实上，这两者有很多共同点：它们都是以过程为导向的、以编织单位、用材料搭建，以及以身体感知为引导的过程。两者都涉及智力、手的使用以及经验。因此，我将杨人情使用这种方法创作出的作品命名为“陶瓷散文（Procelain Prose）”，我认为这个名字可以精确描述这种方法下的陶瓷创作。如散文一样，杨人情所创作的陶瓷作品的真正品质需要专注的品读，这不仅需要眼睛的参与，还要用手。在某些场合，艺术家会邀请观众触摸她的作品，因为正如她所说，只有用手触摸才是真正接近一个瓷器作品的正确方法。



左：杨人倩，《虚拟蔓延》，纸黏土、烧至Cone 6、电窑，27.9×30.4×27.9 cm，2018（©杨人倩，图片提供：否画廊）
右：杨人倩，《同步生长》，纸黏土、烧至Cone 6、电窑，20.3×43.2×20.3 cm，2018（©杨人倩，图片提供：否画廊）

杨人倩的陶瓷器作品表面通常并不上釉，尤其是她以纸黏土创作的系列，但这并不意味着它们没有颜色。事实上，她的大多数无釉作品的颜色是在烧制之前——当纸浆和黏土都尚未凝固时——通过添加化学物质完成上色的过程。这样，颜色不仅附着在表面上，而且沁入作品的身体。这样的方法使得作品中颜色的饱和度升高，并且让颜色具备了某种深度。她的无釉作品的表面像是干燥的皮肤，当我触摸它时，它让我想起触摸人类的皮肤的感觉。或者我应该说：像是有一点干燥的老人的皮肤。这种触觉上的联想与它们看起来的样子之间存在着很大差异。因为它们看起来是花枝招展

的，更是脆弱和敏感的——换言之，是少女般的姿态。这种差异让我对杨人倩的作品留下了深刻的印象，同时也加深了我对陶瓷媒介的理解。

否画廊于1月份展出了杨人倩最近的一系列作品。这批作品与她先前的作品相比产生了明显的差别，然而它们在另一个层面上也是遵循着艺术家固有的轨迹而发展。作品延续了杨人倩从她之前纸黏土制作中获得的洞察力以及她对力学结构的探索。但这一次，瓷片的可塑性成为她关注的焦点。杨人倩没有像过去作品中那样使用小的纸黏土片来构建结构，而是将纸黏土延展成陶瓷大片（sheet），并且通过卷曲这些

纸张般大小的陶瓷大片形成某种不完整的卷。那些扭曲的瓷卷甚至比之前纸黏土系列中的小黏土片更加脆弱，瓷器作品本身的高度越高，它就越难制作；与此同时，它们呈现出一种危险的美，由于每个黏土卷的尺寸较大，每个瓷卷的边缘线条形成了一种韵律。这种韵律在整个作品的形态中扮演了比之前作品中零散的小线条为更重要的角色。这些线条组成的旋律，我倾向于将它描述为一种捕捉了火焰在木炭上燃烧时的形态。正如后来艺术家所说的那样，这些作品是由艺术家的手和窑炉的“气质”共同完成的。

说到窑炉，陶瓷创作的魔法还有另一个部分的细节没有被提及，那是所谓的木烧（wood-firing）。当某些特定种类的木材在经过特殊设计的窑中燃烧时，被囚禁在木材中的矿物质会释放到窑的热室中，这将导致另一个层次的不可预测性。窑对于陶瓷艺术家而言完全是个神奇的地方，杨人情谈道：“没有什么东西会在进窑和出窑之后还完全相同。”释放到加热室中的矿物质会引发一系列复杂的化学反应，并最终导致作品表面不可预知的着色。这就是一些陶艺作品获取颜色的方法。事实上，着色是木烧和艺术家之手之间的一个往复交替的过程。所产生的结果就是这些狂野的颜色、活泼

的图案以及光滑的釉质表面。这些作品的颜色与陶瓷边缘所产生的韵律，其效果往往使细心的观赏者着迷。

通过黏土，人类用泥和水制作了他们的第一批工具，这其中就包括窑炉的制作和陶器的制作。这些工具使得人类与地球上的其他动物的生存状况产生了较大差异。在加热的窑内，由人类双手触摸并塑形的黏土制品获得新的特性，它们转变成了另外一种东西——一个碗、一只花瓶或一件艺术品。被杨人情送入炉窑的黏土成为了后者。在我写作的此刻，我对工艺美术运动（Art and Craft Movement）产生了新的认识，它意味着人类手工艺注定是不完美的。人类对于热量、材料以及结果的掌控也注定是不完整的，但我们称之为艺术的东西却从这些不完全的掌控中萌发，这是任何一条工业化生产线所永远无法企及的。■

“兰昭彤与杨人情：山间”展览现场

（摄影/林沛超，©兰昭彤与杨人情，图片提供：否画廊）

