

# 杨伯都：在圆室

策展人：崔灿灿  
2023.9.28 - 10.29  
当代唐人艺术中心 北京第一空间

当代唐人艺术中心荣幸地宣布，将于 2023 年 9 月 28 日下午 4 点在北京第一空间推出艺术家杨伯都的个展“圆室”，由崔灿灿担任策展人。本次展览将展出艺术家最新创作的“在美术馆”及“圆室”系列，以及最新的“骆玉笙”系列，共近二十件绘画作品。

## 记忆的圆室

### (一)

“有一个场景：下午三点，我走进柏林的博物馆岛，外面在刮风，阳光透过窗子照进展厅，我站在这里，我清晰地知道此刻的时间和地点，以及我来到这里的目的。面对着被安置好的雕像，我报以理所应当的观看，与其说我在欣赏艺术，不如说我在享用这种静谧。”

——杨伯都

我时常感觉杨伯都的画作来自我所经历过的过去，那是在国外看美术馆的记忆。偌大的展厅，在脑海中化作一瞥。可能是记忆的生成，有某种奇特的化学反应，当你身处博物馆中，很难察觉“空间的感受”和众多“名作”哪个会留在记忆里？“一瞥”置身于当时，只是众多目光里的一个，直到多年后，这个抽离出画作的凝视，无意间成为这段记忆中唯一的凭证。

记忆的画面总是偶然的，我总将杨伯都的“美术馆系列”与有关记忆的叙述进行关联。和“故事”相比，它并没有完整的情节，也并不揭示某个道理。说是某种“情境”，它又有些抽象和短促，匆匆一瞥，像是“余光”所得。我更愿意把它称为“情形”，它是空间的气氛，发生的踪迹，记忆的躯壳或是现实的虚像。

“空间”也暗含着艺术家的某种理想。美术馆里的情形既是艺术家描绘的主题，又投射了个人的情感与意识。在长达 10 年的时间中，杨伯都反复描绘着美术馆里的各式时空。那是一个和现实有着极大差异的世界，无论多么动人心魄的悲歌，过往历史的纷扰与起伏总是在美术馆里尘埃落定。在这里，“观看”有着足够的距离。往前数 500 年，那些发生足够遥远，以至于我们难以全然目击事情的起始与结尾。往近数，数年间，现实的迷雾仍未褪去，我们置身其中，缺乏观看需要的距离和时间的沉积。

美术馆亦是现实的反题，它像是熙熙攘攘的城市中的一处静室，一种隐语。无论窗外上演着什么样的故事，现实有着何种不安和遭遇，你总能在叠合的空间中净化感受，获得别样的时间感。人们驻足其中，凝视着画作中的世界，触碰遥远的历史与故事。但也因为时间的尺度，阻隔了当下，感受变的悠长而恒久。

某种意义上，杨伯都所描绘的是时间的韵律。而在 10 年的叙述中，韵律又有着自身的削减。从硕大而又开敞的展厅，到层层墙面的阻隔，再到局部中私密的转折，空间总是在逐渐凝聚，目光亦越发细微。

在最初的物象上，挂有作品的墙面，充满内容，杨伯都以写实的手法，记录了艺术史和艺术家在美术馆游历时的所得。几年后，她的工作越发推向极致，物象在不断地减少，空间的尽头也逐渐转化为局部。2019 年，杨伯都画了几张博物馆中的展台，台面上早已空无一物，它与背景中的白墙一起，将故事与情节彻底清除。空间回到了自身原有的结构。直到“地板之海”系列的出现，墙面变成了天空，实体变成了虚无。这个长达十年的美术馆系列，又回到了它的来处，它曾经承载的历史和信息，转化为一种更为抽象的意象：地板像是海浪一样无穷无尽的延伸，指向更遥远和广阔的时空。墙面化作天空，海平面上只有两座岛屿，隐隐约约的保存着故事发生的可能。在空间的分隔处，海，承载着岛屿，它一次次冲刷着记忆的边缘，然而海就是海，它不听人的陈情，就像命运不听人的辩驳，大海从不留下任何可被铭记的踪迹。

无论杨伯都的作品中描述了美术馆里的哪些画作，那些墙面上悬挂的作品并非是她所叙述的中心，也不是杨伯都最初的灵感。和艺术史中那些经典的“画中画”、“隐喻的再隐喻”相比，杨伯都更关心美术馆中独特的时空关系：来自历史的名作如何定格于一个瞬间？建筑如何容纳作品中的时空？空间的叠合里观众的游移、现实的记忆与观看的目光有着何种关系？

### (二)

在杨伯都的记忆中，有个挥之不去的场景。1980 年代末，她住在天津的紫金北里，那里原本没有什么特色，它和绝大多数城市中的小区一样，有着相似的街道、景色和结构。直到 1991 年，5 岁的杨伯都在窗外看到一个奇特的景象，硕大的天津广播电视塔在她眼皮下建起来，屹立在湖的中心。这座庞然大物长久的分割了窗外的世界，成为天空的阻隔。那是孩童眼中最初的观看，窗户的视角、高耸的结构，透视的阻隔，在彼时早早预埋了杨伯都的目光。多年后，与之相似的经历，激活了这段有关“目光”的记忆，留学美国的杨伯都，在纽约街头，在两座高楼的缝隙之间，看到狭窄的天空。

和“美术馆”系列相比，《圆室》更像是杨伯都理想中的时空，画作的居所。空间借用了迷宫的概念，由 9 个正方形房间组成。它们有一样的尺度、体积、色彩与质感。展场有 4 个入口，每条边亦有 3 个房间。白墙和门洞分割着每一个同等的结构，观众需要穿过重重高大的窄门，才得以抵达展厅中唯有的 8 件作品。

取名《圆室》又来自一个事实描述。这个空间虽然有着方形的的外观，但观众如若全部走完，行走的轨迹却是一个圆形。因此，这个名字又是一种对身体移动和观看轨迹的描述，它代表着一个隐形的心理线索。它也包含了某种意象，四个门既非入口也非出口，它们更像是没有开始、也没有结束的圆形，时间没有终点，也无法抵达尽头。这也是艺术家设计的初衷：如何用空间的方式，为观看提供一个时空无限延伸的场域。

这个迷宫式的空间，同样阻隔了现实，以摆脱现实的侵扰，进入一个只有抽象的气氛、感知、意识的应允之地。观众每穿行一层，外部世界就被剥离一层，每一个门洞和下一个空间都承担了“过滤”的作用，“穿行”成为一个感知纯化的过程。或者说，在《圆室》中，杨伯都以空间的层层叠合换取了时间的绵延，它是时间对时间的评论，成为一段时空对另一段时空的援引与注释，引领我们走向别样的感知方式，对时空本身的感叹。

这个“迷宫”式的展厅结构，也为观众作品提供了静谧而又纯洁的阅读感受，真实的空间与画中的虚构才最终完成了移步换景，成为一种绵长的格调。这也意味着艺术密切参与了建筑，可以被每个人看到，画面中的情形与叠合的空间完成了某种共谋。

画作中的“门洞”既是一个出入口，也是下一处空间透视的“四角”与“画框”。8张作品描绘了两处户外的风景，它源于杨伯都在高昌的一次旅行。这些2000多年的遗址，历经数千年的风化，诸多朝代和王国的更替，时到今日，你仍能想象曾经高度的繁荣与无限的辉煌。只是，最初的建造者渴望万代的期许，如今只剩下皇权的遗迹。但无论有着何种故事，这些遗留的古迹都有着相似的纪念性，它蕴含着一种史诗感，它与历史中的阿房宫、明堂、天坛，库布里克电影里的黑色金属块一样，像是祭祀，欲接受某种与天连接的信号，成为一个时空中的介质，连接未来与过去。

8张“圆室”中的画作，亦是杨伯都对两处风景的变体。画作间不同的时刻，组成漫长的钟表。时针有时指向黄昏、有时指向清晨。在黄昏和傍晚之间，已经入夜，但阳光留下的影子还没消退。而在正午，最晒的时候，白花花的让你头晕，有着闷闷的一种灰色。时间在这里被静止，仿佛被钉在墙上，而秒针在“一瞬”与“恒久”间徘徊。于是，黄昏成为一个转化点，明晃很快转成黑白。

时针又指向空间，画作中高昌夜晚上空的一颗星点，与杨伯都工作室外的星点既是一物，又相隔数千公里。空间感又源自于《圆室》的内部，和大多数风景画相比，杨伯都的空间并没有提供出口，远方总是被阻隔。画中的透视既邀请我们通过门洞进入，却又不断的将我们推出。画中的近景是真实的，物质是重要的，它让你毫无防备的进入场景。之后，叠合的空间，四边的墙体，又吸引着我们去寻找尽头，但远景要么是阻隔的，要么是虚幻的，尽头也只是空无一物。或许，正是这种缘故，我们才能理解杨伯都作品中始终存在的凝固感。她所表述的并非风景里的喜怒哀乐，而是潜藏在意识中对“转化点”本身的兴趣。

直到空间的尽头，转化的谜底才被完整的揭示。那些远看像是“一线天”的画作，与孩童记忆中的“目光”，窗外湖心的天津电视广播塔的阻隔，纽约两座楼宇间的天空在杨伯都的经验中才得以弥合。然而，无论何种概念，《圆室》绝非逻辑或是美术史的产物，而是内在于艺术家自身的情感。2014年，杨伯都在父亲的病床前，度过了一个又一个白昼与暗夜，面对死亡的到来，疾病像是一场漫长的黄昏。杨伯都第一次开始想象一个没有入口和出口的空间：这是一个没有门的房间，这里没有头，也没有尾，没有东南西北，只有无尽的迷途。或许没有选择，才能让人心安，灵魂的深处所需要的并非是“可能”，而是绝境和宿命本身才能让你释然。

也因为这段经历，对门的意识，对出口和可能性丧失的敏感，埋藏在杨伯都内心深处的吸引，塑造了杨伯都的目光。若干年后，一个酒店中的场景在冥冥之中解答了杨伯都对于空间的想象。那是一个暗光下的通道，当你走出电梯门，左右的空间一模一样，同样的门，同样的尺度，你无法辨析，也没有选择。这个貌似封闭的空间给了杨伯都最真实、深层的安慰，生活中的明线与暗线在这里汇合。

或许还有另外一种更艺术的解释，那张勃克林创作于18世纪末的《死之岛》成为《圆室》最好的评论，它前后有7个版本，在杨伯都的印象中反复存在，它既是个人痛苦的救赎，又在一个更漫长的时空中，驶向最终的宁静。它与弗里德里希画中的新月，夜晚的迷雾，废墟上的死亡与新生，有着一样肃穆的悲剧感和永恒的史诗性。但《圆室》又是当代的，它不是对历史的凭吊，亦非渴望崇高的信仰，它有着现代社会的流动感、时空的交错、空间的递进、光的跌落，它在情感上接近中性，近乎零度。

### (三)

“劳累后的睡眠，暴风后的港口，战乱后的和平，生命后的死亡，这是最大的快乐。”

——约瑟夫·康拉德墓志铭引自斯宾塞的诗

展览的最后，“骆玉笙”系列为我们增添了一个新的观看视角，一个关于逝去本身的故事。

几年前，杨伯都陪祖母在天津看了一场京韵大鼓的演出。演出者上台的顺序由年龄决定，从最年轻的再到最年长的。起初，她对这些传统的剧目并没有太多的兴趣，她的目光聚焦于演出者的背景，那个像是剧场一样的舞台，有着和美术馆相似的属性。只是和博物馆的画作相比，舞台上的声音更为短暂，稍瞬即逝。但声音又比绘画更久远，它在脑海之中留下的韵律与印迹，远比图像有着更悠长的回味。

一只鼓、一角的卷帘、铺开的地毯、声波式的帷幕，成为《骆玉笙 8:08》中唯有的形象。画家描绘的可能是即将开始，也可能是演出刚刚结束。然而，这个有关“发生”的踪迹，却来自演出最后一幕：一位颤颤微微的老者，即将开始她人生中最后一次登台演出。或许是故事情绪的渲染，杨伯都听的尤为仔细，她意识到某种机缘，这个老者最后的谢幕，恰巧被偶然在场的她听到。这个时刻不会再重复，词曲也因此多了一种逝去的感觉，仿佛唱一句少一句，每唱一句就可惜一句。这一句刚刚听到，上一句已经过去。此时，唱什么早已变得不再重要，那种对能量本身的感受，对逝去的感知，与杨伯都的心有着戚戚切切的感受。

或许是这场演出，给杨伯都留下了一个深刻的回响，它暗合了艺术家过去创作中时空易逝的感受。画面中，散落的花瓣像是老者生命的隐喻，留下的大鼓成为故事的余音，一个人便是一场戏，一个鼓，一个锤，只是几样东西，便可以干变万幻，足以唱尽人世间的悲欢离合。

然而，“骆玉笙”又有着和女性有关的隐喻，她和张国荣饰演的“程蝶衣”有着某种时空的相似之处，她们有着自己的画中画，戏中戏。她的唱腔足够中性，像是旁观者一样保持着若近若离的距离，百转千回，词曲中有着自己的道义。

## 关于艺术家

杨伯都，1986 年生于中国天津，2008 年获得天津美术学院纯艺学士学位，2012 年获得宾夕法尼亚美术学院纯艺硕士学位。现工作生活于北京。

杨伯都的作品探索了一种游离于精神层面上“艺术景观”。在其以绘画为主的艺术实践中，她陆续描绘了一系列博物馆、画廊及艺术机构的建筑景观，将观赏作品的私密性与艺术空间的公共性揉杂在一起，探索了笔下这些抽象、空旷而又有些理想化的空间的戏剧性、神秘感以及关系结构。在其近期创作中，杨伯都一直在观察一些由光线及结构相互作用而形成的“建筑瞬间”，并以此作为其个人的观察方式和最终的绘画元素基础。她的创作发生在这些神秘的空间之内，在私人与公共、创造与凝视以及观看与被观看之间游走。

2011 年，杨伯都获得 Justine Cretella 纪念奖学金。2012 年，凭借在 PAFA 周年展览上出众的表现，她赢得 Fellowship Trust Prize。2021 年，她入选“Artsy 2021 全球艺术先锋榜单”之一。她曾在北京 MASSIMODECARLO 画廊、曼谷当代唐人艺术中心、香港 MINE PROJECT 画廊、费城 PAFA Alumni Gallery、北京 Wan Wan Lei Projects 等画廊举办过个展与个人项目。她的作品也先后展出于费城宾夕法尼亚美术学院美术馆、北京木木美术馆、北京 X 美术馆、北京蜂巢当代艺术中心、北京马刺画廊、天津美术学院美术馆的群展中。其作品陆续被宾夕法尼亚美术学院美术馆、木木美术馆、X 美术馆、龙美术馆、坪山美术馆等机构收藏。

## 关于策展人

崔灿灿，策展人，写作者。