



UCCA对话回顾 | “杨心广：幽暗地表”展览系列：悬于生长间



2026年5月23日下午，UCCA邀请独立策展人李佳与艺术家杨心广展开对话，从展览中的“枯落物层”概念出发，结合自然中的降解、生成与人为介入，讨论展览中具体作品与材料语言的生成过程，思考造型艺术的创造与审美意志如何传递有关自然的哲思表达。UCCA沙丘美术馆正在展出艺术家杨心广个展“幽暗地表”，系统呈现艺术家十余组全新创作的装置、雕塑、影像与场域特定作品，展现其以自然物质为核心的独特艺术语言。杨心广通过钢筋、涂料等人工材料对泥土、枯叶的持续介入，使自然物处于一种既未彻底消失，也无法继续生长的悬置状态。被喷涂包裹的枯叶、被钢筋支撑而悬浮的石头、模拟昆虫巢穴的幽暗腔体，以及海边随风化逐渐变化形态的钢筋结构“勇士”，展览中的作品不断呈现一种介于自然与人造、生成与停滞之间的复杂状态。它们既像被暂时保存下来的生命标本，也隐含着人类对于控制、纪念与抵抗消失的欲望。



《悬浮》

圆润的大块鹅卵石像“飞石”一样散布在树林之间，处于一种悬浮状态，仿佛正从地表缓缓升起，却又无法真正进入完全自由的状态。《悬浮》让我们思考：为什么艺术家会关注这种“悬置”的状态？这似乎也隐喻了我们当下的生活处境——人在城市生活中渴望重新回到自然，但又似乎无法真正回到自然。因此，这件作品也提示我们重新思考人与世界、人与自然之间的关系。此次展览中，杨心广最关注的是展览中“幽暗”的部分。他总会被森林里阴暗、潮湿的环境吸引，甚至会喜欢探究腐烂的物质。如果人躺在森林里，会感觉到许多自己本能排斥的微生物仿佛要爬到身上来。这些令人厌恶，可又是自然存在的物质，是森林系统中有益的一部分。《悬浮》中石头漂浮的状态来自杨心广对树林中这种独特体验的想象。

《植物纪念碑》

《植物纪念碑》最开始来自杨心广的一次大胆试验：不断用涂料喷涂落叶，把它们一层一层包裹起来。在这个过程中，那些原本尖锐、干枯、细小的植物结构会被涂料慢慢包裹得圆润起来。被包裹本身像是一种保护，使这些植物呈现出新的躯体和新的形状。落叶被固定在平面上不断喷涂，使其逐渐变成类似浮雕的画面，让杨心广联想到墓碑、坟墓和纪念碑的意象。因为这些植物已经枯死，而又被层层包裹，既像保护，也像死亡之后的封存。因此艺术家制作了一座坟墓，从而纪念死去的植物。观众进入其中时，会感受到一种庄严、伟岸的气氛，仿佛面对某个被纪念的对象。原本枝叶会在自然中腐烂、降解，重新成为滋养生命的土壤；而杨心广的介入却使它们以另一种方式获得了新的形态与存在。他将这种过程视为一种特殊的“再生”，在持续劳动与人为干预中走向永生。但对他来说，这次实验又带有某种荒唐感：花费大量精力去收集、喷涂落叶，过程中会经常怀疑自己创作的意义。最后作品的呈现并不是一个规划好的结果，而是在不断制作和怀疑中逐渐形成的。

《额外的美感》

这件作品涉及植物的绞杀和生命资源的掠夺与占据。作品中的陶瓷既是人工介入之后的结果，也是对泥土的一次人为干预。在2008年杨心广刚毕业时，尝试了很多以泥土为材料的作品。对泥土的长期练习和挥之不去的惦记让他有了创作陶艺的想法。塑形泥土的过程中能够感受到造型上的自由，而陶瓷经过烧制后，可以留下形体，更便于造型。现在，杨心广对陶瓷的理解已经不再停留在它原为泥土的特点，而是一种可以用于造型的材料。

杨心广使用了扭转的钢筋与陶瓷共同创作了作品主体。钢筋坚不可摧，陶瓷同样坚硬却又脆弱，两种材料之间形成了一种对抗关系。悬挂的结构如同藤蔓般缠绕、伸展，仿佛正在绞杀或攫取那些被包裹的物体。与此同时，艺术家又不断调整每一根线条的位置，使作品在张力之中保持优雅的造型。作品的标题源于杨心广对于自然的观察：在他看来，自然界中的美往往并非独立存在，而是伴随着竞争与生存策略。植物藤蔓盘旋生



长的形态在人类眼中或许优美，但对于植物自身而言，却可能是一种争夺资源甚至绞杀宿主的行为。作品正试图呈现这种矛盾：美感与暴力并非对立，而是常常同时存在于同一种生命形态之中。

《泥土》

这些泥土作品最初被设想为一种经过“包浆”的躯体，希望与展览中的植物和树枝形成某种共同体关系，并带有邀请观众靠近和感知的功能性意味。然而在制作过程中，泥土表面不断出现脱落和开裂，杨心广不得不反复修补。随着创作推进，杨心广逐渐放弃了修复的想法，转而保留泥土自然脱皮的状态。脱落后表面呈现出类似皮肤受损、灼伤或病变的质感，赋予作品更强烈的身体感。与展厅中被斧头砍削过的树枝并置时，这种脆弱而受损的状态反而建立起更准确的关系。原本关于空间氛围的设想，也因此逐渐转化为对形体本身的探索，使作品最终呈现一种具有身体隐喻的抽象雕塑。

《高士》

这件影像作品使用了大量树枝，在窗户前形成一道新的屏障，并将影像装置悬挂在树枝之间。作品所在的展厅像一个洞穴，剥皮的树枝被铁丝捆绑，身处牢笼。谈及《高士》的创作缘起，杨心广提到伯夷、叔齐“不食周粟”的典故。二人在战争结束后拒绝接受周朝政权的供养，最终饿死于山中。这一历史叙事使他意识到，人类的精神意志与文明观念有时会超越甚至违背自然生存法则。后来独自登山时，杨心广尝试暂时脱离以“人”为中心的视角，通过模仿野兽的发声方式，探索一种原始的感知状态。后来，艺术家与王澈在山间展开以野兽声音为媒介的对话，并邀请曹羊制作了配乐。

《尘》与《草穗》

杨心广将整个展览比作一部具有史诗感的“战争片”。如果说展览中的雕塑与装置呈现的是冲突、较量与紧张关系，那么这两件影像则更像大战结束后的尾声，为整个展览带来一种飘零、萧瑟而寂静的氛围。其中，《尘》源于一次偶然的发现：艺术家注意到墙角的一团灰尘在气流作用下持续旋转，却始终停留在画面之中。那些细小的纤维彼此缠绕，在运动中呈现出某种微观而宏大的景象，仿佛星云、星系，又如一个不断生成与消散的小宇宙。作品将日常生活中极易被忽略的细微事物转化为一种具有宇宙尺度的观看经验。另一件《草穗》以狗尾巴草为主体的影像拍摄于沙丘美术馆之外的海边。风中的植物呈现出脆弱而顽强的生命状态，同样带有纪念性的意味。

《幽暗地表》：冲突作为创作的核心

如果仅从作品的视觉形态或展厅氛围出发，展览中反复出现的纪念碑、战争遗骸与冲突性意象未必会让观众立即联想到战争及其背后的残酷现实。杨心广有意将这些内容处理得较为隐晦。在他看来，艺术创作并不需要以直接或强烈的方式传递信息，相较于明确的表达，他倾向于将冲突隐藏于作品的造型与结构之中，让观



众在观看过程中自行感知和体会。“战争”并非展览试图指涉的单一主题，而更接近一种驱动创作的内在动力。杨心广的创作始终源于某种冲突，没有冲突便难以产生创作欲望。然而，这种冲突并不对应某个明确事件或现实议题，而是一种更为底层的冲动与张力。具体的历史、社会或现实语境只是浮现在表层的信息，而他真正关注的，是这些现象背后共同存在的“核心”。他希望作品能够传递这种无法被简单命名的冲突感，并让观众将其与自身经验建立联系，从而生成各自不同的理解与感受。面对自然的冲突，杨心广认为，真正困难的是如何面对那些腐烂、发臭、被遗忘的地方。人必须直面黑暗、阴暗、潮湿、肮脏和污秽，才有可能真正处理好生态问题。

对话回顾

吴伊瑶：李佳已经观看了此次展览。杨心广过去的创作常常与泥土、植物和自然材料相关，而这次展览似乎转向了一个更加微观的层面，也就是刚才提到的“幽暗”的界面。您对这次新创作的第一印象是什么？

李佳：最初观看展览时，我更多是基于一种直观感受；但在后来的讨论中，当我们谈到“幽暗地表”、枯落物层，以及更深层的时间、生命循环等问题时，我觉得这为理解杨心广的作品提供了一个新的角度。在这次展览中，我主要注意到两点。第一，是《悬浮》这件作品。过去杨心广也曾在森林或乡野环境中进行创作，带有某种现场介入的性质。但这次作品的规模、石头自身的形态，以及它与树林之间的结合程度，在我印象中十分少见。这些石头似乎并不来自现场，更像是从河滩等地被转移而来。它们在树林中出现，却没有经过过多形态上的改造，保留着一种既像生长、又像坠落，或者偶然经过此处的状态。我很感兴趣的是，艺术家如何把握这种“度”：它既像是属于这里，又呈现出某种异质性。第二，我注意到此次展览中出现了许多生物性和腔体性的形态。过去我对杨心广作品的印象，更多是植物、叶片、经脉等线索；而在这次展览中，则出现了虫子、腔体、微生物，甚至类似珊瑚的动物性形态。我也很好奇，这种新的形态和创作缘起是如何开始的？

杨心广：在设想这个展览的时候，它似乎与环境 and 生态有关。但这样的主题其实很难做，因为它很容易变得日常、平淡，甚至可能显得庸俗。对于“环保”这样的议题，我并没有特别强烈的触动。真正让我感兴趣的，还是刚才提到的那种阴暗、潮湿、沉重的部分。只有触及这一层，我才会产生比较深的体验和感受。所以，展览开头的石头作品，我其实想让它显得浪漫一点。创作过程中，我感受到的是非常沉重、非常阴暗的东西，但我不希望一开始就把展览气氛做得过于沉重。因此，我让石头像漂浮起来，看起来是浪漫的，但也有一种尴尬的状态：既上不了天，也入不了地。进入展厅之后，观众会慢慢感受到作品更沉重的一面。比如一号厅中与泥土相关的作品，我设想的是人类重新回到一种原始状态：如果身边没有任何现代文明可以依靠，人要如何生活？我想到的是洞穴。人可能必须重新亲近泥土，否则就会变得非常艰难；但对于被现代文明洗礼过的人来说，重新亲近泥土本身又像是一场噩梦。



展厅中最高处的座位仿佛属于酋长或王。还有被削过的树枝，露出尖锐的部分，像剥了皮的肢体，也像某种张开的手指。这些形态带有沉重感，仿佛在提示某种危机。周围有高低不一的结构，也有像床一样的形体，还有被烧过的树枝、铁丝拧出的尖端，以及被砍断的树枝，共同构成了一个紧张、危险、充满危机感的环境。

吴伊瑶：谈到虫巢和陶瓷巢穴，其实《幽暗地表》本身也是一个汇集动植物、微生物和地下生物网络的界面。枯落物层会为昆虫和微生物提供新的居住环境。在沙丘美术馆洞穴状的展厅中，观众仿佛通过不同房间，一层一层进入地表之上的枯落物层。李佳老师平时也很关注作品对空间的介入。此次展览在空间经验上给您带来了怎样的新感受？

李佳：刚才心广谈到“幽暗”这一层面时，我很受触动。沙丘美术馆和阿那亚的环境给人的感觉本身不天然具有“幽暗”的气质。在这样的陈设中，要真正做出一个“幽暗”的展览并不容易。但我觉得心广的处理方式，不是直接把空间变暗，而是将“幽暗”放置在某种残留物、壳体和空间层次之中。观众并不能直接面对“幽暗”本身，而是通过残骸、腔体和空间的层次，感受到日常生活之下被隐藏起来的東西。对于雕塑家来说，当某一种形状或形体在一段时间内反复出现时，它往往会与艺术家当下的感受、生命经验和时间状态形成对应。此次展览中的腔体，内部是空的，外部却有壳。这样的形态对于心广而言，究竟意味着什么？是否对应着某种生命状态？从我过去对他作品的印象来看，早期与泥土相关的作品似乎是在定义空间边界，以及人与空间之间的关系；后来削木头的作品，则让我想到人最原初的、本能地与世界发生联系的方式。而容器、腔体，包括他曾在海滩上做过的巨大陶罐状作品，又给我一种被包容、被容纳的感受。因此我也很好奇：这些容器、腔体，以及生命从丰收到凋零的循环感，是否都与他想要放入作品中的某种经验有关？从容器、箱体，到此次《幽暗地表》中的腔体结构，你希望观众与这些作品之间建立怎样的关系？

杨心广：作品很难承载太多东西，它首先是表达我的感知状态。我的创作一直带有较强的抒情性，如果作品能够尽量完整地传达我的情感，并让观众产生共鸣，我觉得就已经成立了。我很早就对落叶、飘零以及秋天的萧瑟感情有独钟。2009年左右，我曾围绕落叶做过一件作品。当时关注的是一种“飘零”的情感：树叶落下后并未回归大地，而是在半空中被树枝刺住，像一具悬挂着的尸体。这次的作品则有些不同：我制作了一些容器，它们可以被理解为大地伸出的触手，或是大地的某种化身。对大地而言，落叶是一种馈赠，因为它最终会化为泥土，重新滋养生命。容器上的小孔允许观众将捡来的枯叶插入其中，这个动作带有某种仪式感，既像大地对落叶的回应，也像是对“飘零”的安放。相比2009年那件作品中更直接的个人情绪，如今我对“飘零”的理解变得更加复杂。它不再只是关于我个人的感伤。



“杨心广：幽暗地表”展览系列对话“悬于生长间”活动现场，2026年5月23日，UCCA报告厅。

吴伊瑶：《植物纪念碑》和《土壤之上》有异曲同工之处。《土壤之上》同样处理落叶：艺术家通过喷涂和不同颜色将落叶重新封存，并将其放置在迷彩这样的材质上。迷彩是人类为了在环境中隐藏自己、进行伪装的外观；而在这里，植物被再次“伪装”之后，又被放置在一个人工伪装的界面上，由此形成非常有趣的对比。您在创作时是否也意识到这两件作品之间的关联？

李佳：几年前你曾经做过一个名为“土壤之上”的展览，里面也已经出现了类似的方法，例如被染上颜色的落叶。但这次的染色方式与之前很不一样。《植物纪念碑》明显带有哀悼和纪念的意味，因此它采用了更接近单色的方式；而《土壤之上》中的落叶则是彩色的。这次作品中的彩色落叶与此前展览中的彩色落叶之间，有什么差别？或者说，当你的心境发生变化时，这些作品之间的意义是否也发生了转变？

杨心广：《土壤之上》展览中的树叶颜色非常鲜艳，采用一种不同的喷涂方式，让人觉得艳丽的颜色是“有毒”的。我脑海里想象着一个文化人不断渲染身边的一草一木，把自己的文化、情感和文艺化的表达撒向周围环境，就像不断喷涂颜料一样。此次创作，我借用了此前的方法，将落叶染上不同颜色。纪念碑往往与战争相关，只有经历过战争，才会产生纪念碑。因此，迷彩在这里与战争、冲突和伪装有关。事实上，此次展览中很多作品都涉及征战或冲突，这件作品也可以被看作一个冲突场景。迷彩是一种人工伪装大地的方式，而落叶染上不同颜色，则像是落叶自身的一种伪装。两种伪装合在一起，形成了一种混乱的状态。它既涉及自然与非自然之间的方法，像是一个战争现场。最终，迷彩与落叶的色彩叠加在一起，变成一种迷彩式的混乱。



李佳：我一直觉得，杨心广的作品中存在一条关于“发声”的线索。早期作品里，树枝仿佛在与人在交流；有些作品虽然没有真正发出声音，却通过文字、叶片转动等方式形成表达。《高士》中的声音实验也是如此。作为一位雕塑家，你的作品似乎始终在处理某种关于语言与交流的问题。

杨心广：我不会直接使用现实中的声音，而是把它处理成像抽象雕塑一样的声音。文字也是如此，我会把它打乱、转化，让它变成一种形式。因为我擅长的是造型语言，所以会把其他语言也转化为形式语言。它最终可能成为声音，也可能成为一种更抽象、需要依靠直观感受去理解的东西。

吴伊瑶：您长期使用泥土、枯枝、落叶等自然材料。从早期作品到今天的创作，您对于这些材料的理解发生过怎样的变化？

杨心广：我更看重材料的形状、色彩和质感。我会把这些特性变成自己的词汇，再用这些词汇组织属于自己的语言。回头看以前的作品，我会发现自己曾经有过类似的感受，只是后来忘记了。我的创作并不是沿着一条明确的线索发展，而是在不同阶段处理不同的感受。很多时候只是回应当下的经验，回头再看，才发现其中存在某种延续。比如“荒郊”时期，我曾用野草制作一个巨大的草垫，希望观众能够躺下来感受野草的湿度和气味。但后来重新呈现这件作品时，它变成了一个由乱石构成的空间，观众无法进入，只能远远观看那些散落其中的信息碎片。作品的变化，也反映了我不同阶段的感受变化。

吴伊瑶：在创作过程中，有没有某个时刻，让您感觉自己进入了所观察的微观世界？

杨心广：我会尽量捕捉那些特别敏感、特别细微的触动。渺小感背后往往藏着宏大的背景。通常来说我不会先设定一个大主题，而是从触动我的点出发，再围绕它组织作品。所以我的作品更像是一些片段，它们连在一起，不是一条线，而更像是一团。

李佳：看到《高士》时，我突然想起十几年前的一件作品。当时整个《ON OFF》展览充满张力和能量，但作品《Hello》那两个并排摆放的泡沫球却让我一下子笑了起来。这让我觉得心广的作品里经常有这种细腻而幽默的东西。细小的物件会豁然出现在一些宏大、沉重的结构缝隙中。

吴伊瑶：杨心广早期的行为作品《请与我对视》关注人与人之间的交流。而在今天的创作中，这种交流似乎被转化到了材料和造型语言之中。这两者有什么不同？

杨心广：当时单纯地想跟别人交流。我觉得眼神是一种很诚恳的沟通方式，好像通过对视就能把自己想表达的东西传递给别人。所以我会主动去找陌生人对视，希望和他们发生联系。现在回头看，我大概不会再这样做了。如今我通过作品里的材料、形态和空间关系来表达这些感受。

文字整理：朱鑫怡、邵龄竹（UCCA公共实践部实习生）