

他山之石

它来自土地深处，如今在艺术中复苏

——2024越后妻有大地艺术祭的启示

黄蓓

“穿过县境上长长的隧道，便是雪国。”

川端康成笔下的雪国位于日本北部的新潟县。出生于新潟的日本著名策展人北川富朗在2000年创办了三年一届的越后妻有大地艺术祭，已经成为当今世界规模最大的国际性户外艺术节，也是各地“艺术复兴乡野大地”的先驱。

越后妻有是日本古代的地理概念，指的是新潟县南部地区，面积超过东京，达到760平方公里，分布着200多个村落，但人口流失严重，只剩下7万人。“妻有”在日语里有“走到尽头”之意，越后妻有地区似乎真的会成为一片静止在时光尽头的土地。北川富朗团队邀请世界各地的艺术家、设计师、建筑师、志愿者在越后妻有地区的村落与山林间进行本土创作，以艺术的形式重塑乡村，用艺术挖掘土地蕴含的生命力，让热爱艺术的访客既能欣赏散落在稻田、村落、山谷间的公共艺术品，又能感受当地的独有风土人情。2024大地艺术祭共展出了311件艺术作品，其中85件为新作。

艺术和自然：与大地共鸣

穿行在新潟的大地，平原上的稻田一望无际，梯田是小块的，叠在山坡上，每一块都经过精心耕作，呈现出深浅不同的绿色。越后汤泽有着堪称“小瑞士”的高原风光，空气清新宜人，在小镇散步，一路都有水声伴随。大自然本身已经是完美的艺术品，艺术还能做什么？

伊藤嘉明的“小小的家”为了观看一棵树专门造了一个地下室；内海昭子给乡间田野加了窗框和窗帘，轻轻飘动的窗帘将阳光、微风和自然风光带入参观者的心中。这个作品也是为了纪念那些在2004年新潟大地震中失去了的家园和生命。由艺术家、居民和游客共同参与的“绿色房屋”，采用“拓印”技术，将落叶变成翠绿的印记，让自然的美得以永久保存。以“河川的回忆”为主题的精选诗篇被刻在河边的18根电线杆上，这些诗篇是向居住在新潟县和长野县信浓川流域的高中生征集来，并由诗人冈田诚选出的。

印度尼西亚艺术家达东·克里斯托在田埂两边植下两排家乡巴厘岛的竹制风车，风车上点缀着生动的皮影造型，当风吹向大地，人们就可以听到竹笛的鸣响，皮影人物也会跳起舞来。詹姆斯·特里尔受谷崎润一郎的《阴翳礼赞》启发，创作了“光之屋”，以当地传统日本房屋为原型的作品不但可以参观还可以住宿，被称为“冥想的民宿”。工作人员操控房顶移动，让光线发生变化，躺在大厅的地板上可以仰面看到天空变幻莫测的自然光，感受光和建筑巧妙结合的艺术效果。谷崎润一郎写道“我们已经失去的一个充满阴影的世界”，而艺术家试图协调自然光和人造光，创造出“阴影之美”。

石头是经过了几千年的自然之力塑造而成的一种存在。“人石”上的花纹是拥抱，也是向人类提出的一个问题：你要对自然做什么？人类本来就是自然的一部分，只是常常忽略了对自然的关注。自然景观在艺术的构建下展现其独特的美与力量，通过艺术作品与自然环境的深度融合，仿佛在沉寂的大地和人们的日常之间开通了一条隧道，重启自然与人们的对话，让久违的感动滋润人的心灵，让人能更真切地对自然力量产生感知与共鸣。

艺术和乡土：记忆的编织

越后妻有大地艺术祭不仅仅是对自然景观的表达，更是对乡村社会问题的深刻反思。北川富朗在与乡亲们交流中意识到，留在当地的人并没有对时代潮流怨天尤人，也已经习惯了堪称恶劣的自然条件，令他们困扰的是乡村艰苦的务农生涯与城市发展的机遇引起的强烈反差，农耕的价值受到质疑，他们赖以安身立命的技能不再被需要，他们几个世代引以为豪的文化不再被珍视，这让他们感受到了深深的无力。

北川富朗“希望看到越后妻有的爷爷奶奶脸上绽出笑容。”这看似微不足道的艺术祭初衷，不仅呈现了艺术强大的治愈能力，而且演绎了大地直击心灵的独特魅力。艺术祭从开创初期不被本地居民理解，甚至遭到大量反对，到20年以后，终于被当地居民当作自己的节日。时光流转，来往的人聚散交错，先后有超过2000件作品见证了这片大地发生的变化。耕种、扫雪、制作药品等当地的生活和生产方式，已经融入到艺术家的个体体验、人情故事和记忆思索之中。

在“家的记忆”中，盐田春用蛛网般的线束把一座古民居连同记忆细细地包裹了一遍。黑色纱线在地板和天花板之间蔓延，填满了这座空置的老房

子，织入网中是从当地村民那里收集的“他们不用但不能扔掉”的物品，旧家具、衣服、书籍成为废弃房屋中回忆的承载物。在“脱皮之家”，艺术家们耗费了160多天的时间，将一栋废弃老宅的外皮全部剥去，手工雕刻出时间在木质结构上刻下的痕迹，象征着历史与现代之间的剥离与重生。

艺术家卡巴科夫夫妇想要对松代的美术馆“农舞台”对面的一块梯田进行艺术创作，起初土地主人因为担心游客会破坏稻田、干扰耕作而严词拒绝了，艺术节不懈沟通保证才获得了创作的权利。在山边的梯田上便有了一组鲜艳的农人四季剪影：播种、耕耘、收割、囤粮……往后退几步，走上一个小小的平台还能发现空中挂着描绘农耕之艰辛、赞美农业的诗句。艺术家不只是在展览个人的创作，而是在分享在这片大地上的生活体验和与当地居民的共同经验，这正是这些作品中最独特的部分。

大地艺术祭的运营主要是由数以千计的本地居民和志愿者承担的，他们的职责包括参与制作和维护作品，招待游客。艺术祭有好几个供应午餐的食堂，大多是在废弃的学校或民宅中。当地的妈妈们用本地食材制作出有东京大厨助力设计的乡土料理，她们载歌载舞表演民谣，甚至排练多幕短剧，来配合餐食呈现。天地邻舍的气象与人情，人与人的连接，在越后妻有的艺术养分里轻柔生长。

艺术和新生：连接过去与未来

随着艺术祭官方巴士在大地游逛，自然界的空旷或许还能算是一种风景，但大量废弃的民居和学校却让人触目惊心。法国艺术大师克里斯蒂安·波坦斯基与剧场艺术家让·卡尔曼合作的“最后的教室”最触动人心：踏进学校那一刻眼前一片漆黑，要过很久才能适应环境，脚下是软软的稻草，电风扇吹出的风在封闭的室内回荡，白纱覆盖桌椅，四处空无一人。学校被大雪覆盖，整个社区也将要进入长达五个月的凝固期。走过空荡荡的走廊里，隐约能听到心跳声，那是艺术家在世界各地采集的数百颗心脏跳动的声音。

北川富朗曾说过：“艺术不应是对过去的缅怀，而是对未来的承诺。”有一些废弃小学保留了原来的设施，改建成旅馆、博物馆、档案馆，重现生机。山间更有许多被弃置的旧宅既保留了时代的印记，又凭借艺术获得新生，接纳更多的来访者。在绘本美术馆，观众可以在木制海洋球的池子里尽情扑腾，在安·汉密尔顿的老屋里，观众也可以合作拉动绳索，奏响那些手风琴装置，体会“给所有人的空气”带来的快乐，甚至可以试试“黄金游乐场”那间金色的卫生间。里山美术馆更是在中庭广场注入一池浅水，在迷官桥上行走的观众虽然小心翼翼，但乐此不疲。

“行为艺术之母”玛丽娜·阿布拉莫维奇的“梦之家”是一座有四间客房的日式庭院大屋，旅人换上艺术家设计的睡衣，钻进棺材式的卧榻，枕在黑曜石上进入梦乡。第二天醒来就要把前一晚的梦境记录在《梦之书》中。

中国建筑家马岩松2024年的新作是极富童趣的“野泡泡”。走进由旧民居改建的中国艺术家基地“华园”，一头钻进那个大泡泡里面去吧，去不拘一格，去释放天真！马岩松的另一作品“光之隧道”，已经成为越后妻有大地艺术祭创办以来最“出圈”的作品。1980年代封闭的清津峡，在1996年开通了人行隧道。2018年马岩松带领的MAD建筑事务所对清津峡隧道进行了艺术化的改造。行进在隧道，间或有天光和峡谷风景引入视野，兜兜转转之后豁然开朗，苍翠的半圆形洞口成为天然的取景框，洞口的水面将天空、山峦反射成一个完整的圆，仿佛打破了内外、虚实的界限。脱鞋踏入水中，向光而行，仿佛漫步在天地间。“光之隧道”成为观众观赏现实与梦境的路径，更是情感与思维的穿越。

“光之隧道”让人想起川端康成的成名作《伊豆舞女》中写到的隧道：“一走进黑暗的隧道，冰冷的水滴纷纷地落下来。前面，通往南伊豆的出口微微露出了亮光。”通往越后妻有的悠长隧道如同一条连接过去与未来的时间线，也是转换沉寂与活力的重要通路。这片饱经风雪却蕴含生命力的土地回响着艺术、自然、人类的共鸣。或许没有人能确定乡村是否会重新成为人类情感、历史和文化的栖息地，但希望中国的广袤乡村也能有经久不息的共鸣与回响，让艺术的种子开出未来的希望之花。艺术与土地、人与自然之间的再连接，将使乡村不再只是消亡中的遗迹，而是充满生命力和创意的场域。那来自土地深处的生命的力量，也将在艺术中悄然复苏。

(作者为上海大学国际教育学院教师)



▲2024越后妻有大地艺术祭上的展品《为了那些失去的窗户》



▲2024越后妻有大地艺术祭上的展品《稻田》

用真挚情感作为艺术语言 跨越世界的距离

——从中华艺术宫“发现贺慕群”展览说起

曹言悦

正在中华艺术宫举办的“发现贺慕群”展览，聚焦20世纪著名华裔艺术家贺慕群。她是中国美术史中的“失语者”，却在西方艺坛大放异彩。贺慕群，浙江宁波人，20世纪30年代作为救护人员参加了抗日战争，后与家人短暂前往宝岛台湾，几经周折定居巴西。1960年在赴欧洲参展时结识巴黎，并于五年后举家搬迁于此。她并没有选择向她抛橄榄枝的巴黎国立高等美术学院，而是在巴黎大茅屋画室求学，直至2002年回到上海。虽然从未有过系统性接受国内外美术学院的教育，但她一生始终坚持创作。《玩具系列》在法国荣获法国妇女沙龙展大奖，个展与群展巡回在法国、意大利、美国、巴西等国家的艺术馆、画廊。晚年回国后将自己手上的作品全数捐给上海美术馆（中华艺术宫前身），将功名留在海外，落叶归根。

然而由于贺慕群常年海外漂泊，早年信息传播不畅，她在国内大众印象中形成了一种历史性的“缺失”。蔡涛在针对旅美华裔艺术家的研究中借美术史家高美庆文章向旅居海外的艺术家发问：这些中国艺术家为什么离开他们的祖国，又是怎样的艺术抱负引导他们在异乡追求一个不确定的未来？他们在美国（海外）发展艺术生涯的过程中，有着怎样的成就与失败？而且，他们的艺术是否发展出了对一个新的艺术和文化环境的回应？他们从自身的文化遗产中吸了什么，他们又对美国（海外）的文化多样性和复杂性有怎样的贡献？最后，这些海外中国艺术家和他们的作品，是否可以在中国和美国艺术史中寻找位置呢？带着同样的疑问，我们同样可以重温贺慕群的别样人生。

20世纪初中国社会内忧外患、危机重重。此时，上承19世纪清政府的衰亡定局，洋务运动等变法的失败印证了改革绝不能仅限于任何单一的领域，而应是一场整体性的变革，诸多知识分子的远赴重洋以学习西方思想、政治、经济等方面的手段，筹建现代中国所需的体系基础。艺术层面，中国留学生如林风眠、徐悲鸿、刘海粟等人涌入作为该时期公认的世界艺术中心——法国，探索西方艺术体制与思想。

在法期间，中国留学生除了前去巴黎的美术学院求学的选择外，也会选择私人画室进修。这些画室往往会由已在法国取得成就的知名艺术家主持（如大茅屋画室的布德尔，也是贾科梅蒂的老师），仅需缴纳合理的学时费用即可学习，大茅屋画室便是其中之一。李金发曾提到“凡是留过巴黎的艺术家，没有一个不在大茅屋画室工作过。”赵无极、吴冠中、常玉、潘玉良、吴大羽、庞薰琹等人皆于此学习。在接受西方学院写实主义的技法训练外，大茅屋画室为这群海外留学生提供了解、深入与学院派艺术有别的西方现代艺术运动的另一视角。随着大部分留学生回国投身中国美术教育的现代建设，且鉴于20世纪50年代后的国际形势，60年代，已经在巴西圣保罗艺坛享有盛誉的贺慕群选择去法国发展。然而此刻的巴黎与半个世纪前相比已经发生了巨大的改变。当她踏入大茅屋画室，拥挤的画室里面已无故人，她与中国主流美术史的聚光擦肩而过，划拨在历史之外。

在友人的描述中，贺慕群朴实且坦率，却不善言辞交际，生活简单而清贫。她并未留下任何著作，仅存的印象

也是用朋友的回忆拼凑而成，我们已很难还原她离开家乡的初衷，但无论何时何地她一直都在坚持绘画。时代的动荡仅是波澜带给个人的困难便难以估量，只是贺慕群从未言说，她的作品多以无题开头，恰如她留下的只言片语“过去的事情都不记得了，不好的事情我不记忆，我喜欢朝前看”。无题并非意味忘记，而是将艰难坎坷吞进腹中，留在身后。从巴西到巴黎，在大茅屋画室中，她的画愈发成熟，画室追求自由的理念影响着贺慕群的创作，她的作品从未受限于任何风格和技巧的制约，更不为流行与市场所动，始终忠于自我的表达，从浓郁的色彩中生出更为流动的线条，以高度简练的绘画手法保留事物最基本的形象，呈现生命最真实的样子。

贺慕群在巴黎生活了37年，时常一杯水、一个面包便可在画室度过一天。世人眼中的巴黎总是灯火通明、热闹非凡，关乎爱情与名利。而贺慕群笔下的巴黎，没有铁塔、没有咖啡店，有的是充饥的食物、劳作的背影，对社会底层人物的关照、对平凡的尊重。细数贺慕群最具代表性的《玩具系列》《静物系列》《人物系列》，主题都是身边的人和物，一根大葱、一盆苹果、桌上的花瓶、角落的雨伞，静物的生命源于她所赋予物质的情感与思想，她选择将事物的商品属性剥离，把最朴实的质感凝聚在画面中，悲悯贫穷、吞噬苦难。而《人物》们没有样貌、没有姓名，寥寥几笔刻画出劳动者正在被纵情享乐的消费社会遗忘，他们坚毅的背脊与模糊的面孔未出声响，情感吞没在色块中，留有无题回响。艺术从不专为感人而作，只是在贺慕群面前，人们总是能轻易为一颗温暖之心动容。

1968年，贺慕群的《玩具系列》在法国妇女沙龙荣获大奖，随即在欧洲艺坛声名鹊起，开始应邀参加欧美各国巡展。范迪安对《玩具系列》如此评价：那些有意义的“玩具系列”更能见出贺慕群老师笔下静物所特有的灵动的生命气息。在她的眼中，玩具亦生存于属于自己的世界。“玩具系列”的表现方式一如她的“人物系列”，画家试图清晰地描绘自己观察到的这些事物，但呈现给我们的却是模糊的图像。画中的“人物”，或者背向观众，或者低头沉思，是生命的团块和坚定的存在。

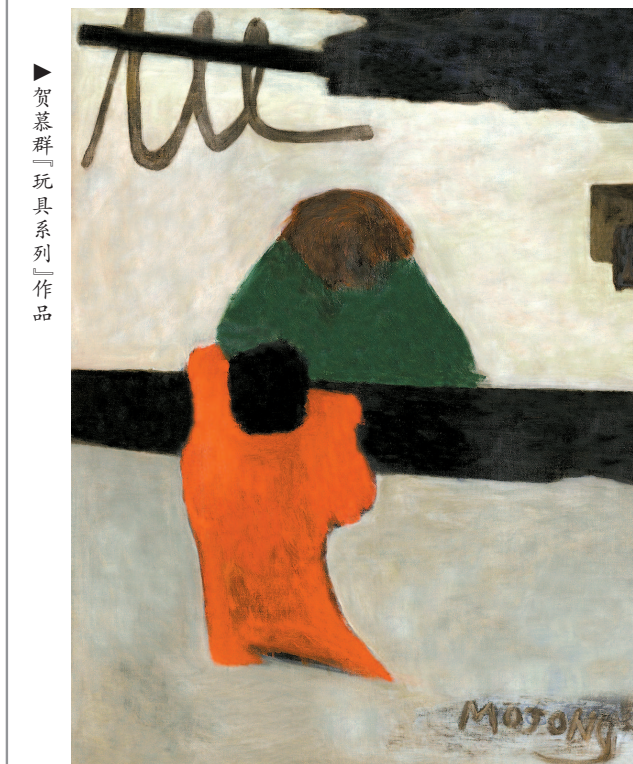
2002年，在与国内频繁联络后，贺慕群决定离开巴黎回到祖国的怀抱，将自己一生的心血捐赠给上海美术馆，时至今日再次被发现。探讨贺慕群，一方面难以将她圣保罗—巴黎—上海乃至世界各地的迁移路径与任一艺术家相比，也难以将其套用到中国美术史、西方美术史任何单一的历史轨迹之中；另一方面，我们又不得不将她的美术史上历史性的“缺失”作为20世纪华裔艺术家旅居海外的案例与现象发出提问：这种缺失为何并非个例？这些国人在赴他乡后的生活与创作往往被抽离了主流的线性历史叙事，不中不西，悬置在中西艺术史的书写之外。与同时期或更早归国的“先人”“同学”“后辈”相比，他们看似并未深入中国艺术现代化的进程当中。可在庞杂的民族、国家利益关系间，任何一段文化的求索都非单方面的探索。

1930年，曾在法国留学的庞薰琹、汪荻浪等人在上海发起成立了西画团体“艺风会”。“艺风”是法文“两个世界”的音译，或意味着中国和法国两重截然不同的“世界”于文化层面浮于画面的交汇。在后续20世纪特别是上半叶艺术史的叙事中，它往往被简单概括为“东方”与“西方”的两分法，将两个世界简单地区别开。然而西方之外，别有洞天，何止巴西。发现贺慕群，便是为了在主流的价值取向中寻找另一重研究的视角。

吕澎曾提到：“我们要明白西方美术，不是因他发生在西方的缘故，乃是因他带着世界的性质。要明白新美术，也不是因为新奇的缘故，不过是认他带着世界性质的美术发展上比较进步的一个过程。”我们要明白贺慕群的特质，正是因为她作品中不中不西的质地，用真挚情感作为世界性质的艺术语言横跨了不止“两个世界”的距离。

这个距离，百年后再看，非限于追求不同思想文化上的调和，而是在寻求一场跨语际文化平等交流的语境，一种既属于民族又属于世界的艺术语言。文化并非单方面的学习，在贺慕群、在无数国人于世界各地的建构中通过艺术实践、在对每一个具有差异的地域的艺术和文化环境作出回应的案例里，她和他们，用人类间最真挚的情感，在文化交流里，形成双向的潜流。

(作者为艺术评论人)



▲贺慕群“玩具系列”作品



▲贺慕群“花木系列”作品