

湘江头条

从“始祖鸟”与蔡国强“炸山”谈起：

# 大地艺术的起源、边界与伦理

施俊杰

近日，户外品牌始祖鸟与艺术家蔡国强在喜马拉雅山脉江孜热龙地区燃放烟花，引发舆论热议——海拔5500米的高山上，是雪豹、鼠兔等珍稀物种的栖息地。草毡层浅薄，一声爆破可能导致百年难复的生态创伤。公众纷纷质疑：当商业艺术凌驾于自然之上，是否还能称之为“大地艺术”？

这一事件，折射出当下大地艺术在生态伦理、商业边界与艺术本质之间的深层矛盾，也让我们不得不重新审视：大地艺术究竟是什么？它从何而来？又该走向何方？

何为“大地艺术”？

从画廊出走，向自然回归

大地艺术又称地景艺术、环境艺术，是20世纪60—70年代兴起的艺术运动，其核心是“以大自然为创造媒体，将艺术与大自然有机结合，创造富有整体性情景的视觉化艺术”。与传统艺术不同的是，它打破了画廊、博物馆等场馆的边界，将创作场地延伸到森林、沙漠、高原、湖泊甚至极地；材料也不再是画布、颜料，而是就地取材的土壤、岩石、冰雪、植被与水源，强调“取之于自然，回归于自然”的循环理念。

大地艺术的兴起并非偶然，而是20世纪60—70年代西方社会文化思潮的产物，其背后有两大核心驱动力：一是对艺术商业化的反抗。当时，美国抽象表现主义与波普艺术占据主流，一批“艺术明星”的作品沦为商业资本的附庸。一批艺术家渴望摆脱“艺术即商品”的枷锁，于是将目光投向大自然——在这里，艺术无需迎合买家，无需考虑收藏，只需纯粹表达对艺术本质的探索。美国艺术家罗伯特·史密森直言：“博物馆是艺术的坟墓，只有大地能让艺术重生。”二是全球生态观念的觉醒。当时欧美工业化进程导致环境污染加剧，森林砍伐、河流污染、物种灭绝等问题引发公众焦虑。艺术家开始将创作与生态思考相结合，用作品反思人类对自然的干预。

大地艺术的发展大致可分为三个阶段。

早期探索与野蛮生长阶段（1960—2000年）以欧美艺术家的单件大型作品为主，场地偏远，人迹罕至。1968年，美国纽约杜旺画廊举办首个大地艺术展，虽仅展出作品照片，却宣告了这一艺术形式的诞生。罗伯特·史密森的《螺旋状防波堤》，迈克尔·海泽的《双重否定》成为早期标志性作品。

亚洲转型阶段（2000—2010年）以日本“越后妻有大地艺术节”为代表，将大地艺术与乡村发展建设结合。2000年，策展人北川富朗在日本新潟县越后妻有地区（760平方公里的乡村）举办首届艺术节，邀请全球艺术家在农田、废弃校舍创作，旨在用艺术激活老龄化严重、人口流失的乡村。截至2024年，该艺术节已举办9届，吸引550万名游客，带动当地经济增收数百亿日元，成为“艺术乡建”的全球范本。

中国实践阶段（2010年至今），借鉴日本模式，结合本土文化。2015年，封新城在云南大理创办“凤羽大地艺术谷”，用“稻田剧场”“空中美术馆”激活乡村；2021年，“艺术在浮梁”落地江西景德镇寒溪村，22位艺术家在茶田间创作，让百人小村年接待游客20万人次；2024年，“东阳大地艺术谷”在浙江东阳三单乡开幕，15位艺术家创作20余件作品，将纯生态乡村变成“没有屋顶的美术馆”。



近日遭到痛批的“始祖鸟”与蔡国强《升龙》烟花秀。

资料图

艺术性何在？

界限、伦理、商业性与艺术性的碰撞

大地艺术的核心矛盾，始终围绕“如何平衡艺术表达、自然伦理与商业价值”展开。国内外不同的文化背景与创作理念，催生了风格迥异的作品，也暴露出不同维度的冲突。

大地艺术的“界限”，本质是“艺术与自然的边界”。早期欧美作品强调“脱离文明”，而亚洲（尤其是中国）作品则追求“融入生活”，形成鲜明对比。

1970年，罗伯特·史密森在美国犹他州大盐湖东北岸一片被石油公司遗弃的荒凉之地，用推土机将6000吨玄武岩、泥土倒入湖中，打造长457米、宽4.6米的螺旋形堤坝。这里远离城市，没有游客，作品随湖水水位变化时隐时现：水位高时完全淹没，水位低时露出盐晶覆盖的黑色堤身。史密森刻意将作品置于“文明边缘”，拒绝成为旅游景点，甚至不允许商业机构宣传，旨在让艺术纯粹属于大地。这种“远离人群”的界限设定，体现了早期大地艺术“反商业化、反大众化”的激进态度。

中国艺术家更倾向于“艺术服务生活”。胡泉纯的《天坑地漏》创作于贵州喀斯特地貌的村落，当地“天坑”易积水内涝，仅靠天然“落水洞”排水。艺术家就地取材，用当地石头打造直径9米、深2.4米的“巨型漏斗”，既解决了排水问题，又形成强烈的视觉景观——石头以洞口为圆心放射状排布，宛如自然生长的漩涡。作品位于村落中心，成为村民休憩、儿童玩耍的场所，甚至吸引游客打卡，实现了“艺术与生活的无缝衔接”。这种“融入日常”的界限设定，是中国大地艺术“在地性”与“功能性”的体现。

大地艺术的核心争议点是生态伦理，即艺术家是否有权改造自然？改造的边界在哪里？早期欧美大地艺术常“征服自然”。克里斯托夫妇的《山谷帷幕》（1972）在美国科罗拉多大峡谷悬挂3.6吨橘黄色尼龙布，用56公里绳索固定，虽形成“天地之间的红色幕布”奇观，却破坏了峡谷的原始生态——施工期间，大量植被被破坏，野生动物受惊迁徙。这些作品引发舆论批评：“以艺术之名的生态破坏，与工业污染没有本质区别。”

相比之下，在越后妻有大地艺术节上，

日本艺术家内海昭子的作品《为了许多失去的窗户》仅是一扇挂着窗帘的窗框，矗立在小山丘上，观众可通过窗框眺望乡村四季——“窗框”象征地震中损毁的房屋窗户，没有任何对自然的改造，仅通过“引导视线”让观众感受自然与历史的重量。且当时的艺术节禁止使用不可降解材料，作品需在展览后“无痕拆除”，甚至要求艺术家与村民共同评估生态影响。这种“最小干预”的伦理原则，成为现代大地艺术的主流共识。

大地艺术是否应该商业化？早期欧美大地艺术坚决反商业，但部分艺术家逐渐探索出“非盈利商业化”路径。英国艺术家理查德·朗的作品常在自然中完成，比如在沙漠中用石头堆出圆环，再通过照片、手稿记录，随后在美术馆“二次组装”——他会给每块石头画图、编号，撰写详细的组装手册，指导美术馆工作人员还原自然中的圆环。这种模式虽进入商业机构，却不售卖作品，仅通过展览传播艺术理念，实现了“商业平台与艺术纯粹性的平衡”。

中国大地艺术则直接拥抱“商业赋能乡村”。2021年“艺术在浮梁”落地江西景德镇寒溪村，政府投入资金改造废弃校舍，艺术家创作22件作品，同时开发“茶旅融合”产品——游客可参观茶田间的艺术作品，体验采茶、制茶，购买当地茶叶。据统计，艺术节年接待游客20万人次，带动村民人均收入增长30%。2022年广东南海大地艺术节更引入社会资本，134组艺术家创作的作品与当地文旅结合，3个月吸引114万人次客流，带动旅游收入超5亿元。这种“艺术+文旅”的商业模式，虽解决了资金问题，却也引发“过度商业化是否会艺术沦为旅游噱头”的争议。

大地艺术的“艺术性”常体现在“瞬时”与“永恒”的矛盾中——是追求“昙花一现”的诗意，还是“长久留存”的影响？安迪·高兹沃斯的《冰雕曲线》是瞬时艺术的典范：他在寒冬的森林中，用冰块雕刻出流畅的曲线，仅靠冰雪的黏性固定，日出后便融化消失，仅留下照片记录。这种“转瞬即逝”的艺术性，强调“过程大于结果”——创作时与冰雪的对话、冰雕融化时的诗意，比作品本身更重要。瞬时艺术的价值，在于“用短暂唤醒人们对当下的珍视”。部分大地艺术家则追求“永恒的影响”。史密森的《螺旋状防波堤》虽随湖水涨落隐现，却已存在50余年，成为大地艺术的“精神地标”——它的“永恒”不在于物理留存，而在于对后世艺术的启发，无数艺术家开始思考“艺术与自然的循环关系”，思考“艺术对生活的长期改变”。



罗伯特·史密森的《螺旋状防波堤》。

资料图

蓬勃发展背后

公共教育缺失与生态保护难题

尽管大地艺术在全球蓬勃发展，但大地艺术发展仍面临两大核心困境：公共教育的不足，让大众难以理解其价值；生态保护的漏洞，让部分作品沦为“生态破坏的遮羞布”。

大地艺术的公共教育，存在三大缺陷。一是解读不足：许多作品缺乏清晰的背景介绍，大众难以理解其内涵。比如安迪·高兹沃斯的《树叶串联》，普通观众可能认为“只是把树叶串在水上”，却不知其灵感来自“自然的循环”；日本越后妻有大地艺术节的《真田小学改造》，若不了解“学校因学生减少面临关闭”的背景，也无法体会“艺术拯救乡村”的意义。二是渠道单一：国内大地艺术节多依赖线下导览，线上宣传不足。比如2024年“东阳大地艺术谷”，仅在当地张贴海报，社交媒体宣传寥寥，许多城市观众“不知有此活动”。三是参与感弱：多数作品仅允许“观看”，不允许互动。如果大地艺术作品能够更注重观众的参与性，将能够起到更好的效果。比如沃尔特·德·玛利亚的《闪电场》（1977），在美国新墨西哥州设置400根不锈钢杆，观众可在雷电天气中感受“闪电击中钢杆”的震撼，这种“沉浸式体验”远比单纯观看更易传递艺术理念。

生态保护也是大地艺术面临的最严峻挑战。首先是前期评估缺失，部分项目未做生态评估便仓促开工。比如克里斯托夫妇的《包裹岛屿》（1983）在施工中仍意外破坏了佛罗里达州岛屿的珊瑚礁。其次是材料与施工污染，不可降解材料的使用、大型机械的施工，常造成生态破坏。蔡国强喜马拉雅烟花事件便是典型。最后是后期维护缺失，部分作品展览后无人维护，沦为“环境垃圾”。

国内某乡村大地艺术节结束后，十余件金属作品被遗弃在田间，锈蚀的金属污染土壤，村民不得不自费拆除。相比较而言，越后妻有大地艺术节严格的“后期拆除制度”值得借鉴：所有临时作品需在展览后1个月内无痕拆除，永久作品每年定期维护，确保生态安全。

大地艺术的未来不在于“非此即彼”的选择，而在于“在边界中寻找平衡”——平衡艺术纯粹性与商业可持续性，平衡生态保护与艺术表达，平衡精英探索与大众参与。

从蔡国强喜马拉雅烟花事件的争议，到《天坑地漏》的“功能与艺术双赢”，从越后妻有大地艺术节的“生态优先”，到“艺术在浮梁”的“文旅融合”，人们逐渐意识到：优秀的大地艺术，应该是生活中的陪伴而不是遥远的奇观，是大地的倾听者而不是征服者，是生态的守护者而不是破坏者。未来，大地艺术需要更多“谦卑的创作者”——他们愿意花时间聆听乡村的故事，愿意为生态让步修改方案，愿意让艺术成为连接人与自然、城市与乡村的桥梁。唯有如此，大地艺术才能真正扎根大地，实现“人与自然和谐共生”的终极理想。

不屈的脊梁  
——纪念抗战胜利80周年

## 烙印在血脉里的码头

龙跃

澧水河冲出武陵山脉，在将军庙拐了弯，慈利县杨溪村像是被大河搂在臂弯里的宠儿。向西是东洋冲古道，沿河向东紧邻石门，河上有两个相隔不远的码头：运货的莫家码头和渡人的东洋渡码头。湘西北深处小码头的人做梦都没想到，日寇的铁蹄会从这里践踏而过，八十多年前的腥风血雨，人们一万年也不会忘。

东洋冲古道上川渝湘西一带的背篓客和骡马客都在这里落脚，澧水河也有排客上岸，当时小村庄杨溪客商云集，热闹非凡。小村里有歇脚、饭铺、剃头铺、缝衣店，打铁的生意也红火起来。莫鼎泰在小街上开杂货铺，莫家的生意逐渐做大，因渡人的东洋渡码头满足不了货运需求，随后修建了供货船泊津市的莫家码头。启智学校也是莫鼎泰的产业，早期有共产党人在此以教书为名从事地下活动，袁任远在这里养过伤，当过教员，学校升起过慈利最早的苏维埃旗帜。村民们见多识广，莫家码头开始远近闻名。

1943年下半年，日军要来的消息，被码头上消息灵通人士传播得有鼻子有眼。当时佐佐木联队从公安县进入湖南进攻石门，将驻守石门的73军彭士量部长的暂编第五师团团围住，双方相持不下，日军第11军总司令横山勇图谋攻占常德，控制洞庭湖流域对重庆的后勤补给，达到占领重庆、灭亡中国的目的。

11月初，横山勇命令13师团从湖北渡过松滋河，11日到达石门杜家岗、新门寺附近，一部分经石门峡厂通过津铺翻过石门关，赶赴慈利，另一部分从白云桥经悬钟岭翻东洋冲北山，到杨柳柳，还有一部分到新关。国民党政府发觉了日军的真实意图是攻占常德，11月14日，蒋介石下令放弃石门，向常德集结。暂编第五师余部按彭士量师长部署，于11月14日陆续撤出石门，一部分经石门新关、翻茅家山，准备从莫家码头东洋渡过澧水，被日军13师团一部分及从石门城里追兵而来的佐佐木联队前后夹击，彭士量师长在新关不幸中弹殉国。

部队被迫边撤边打，于中午时分来到莫家码头，此时莫家码头的商船早几天去了常德，东洋渡的几艘渡船也早就藏了起来。没有过河船只，又有日军追击，暂编第五师官兵望水兴叹。

澧水河中间有一个叫焦家洲的小岛，不大，但长有茅草和高大树木，岛两头的河都有百多米宽，先头部队只好征集木材和门板准备架浮桥。杨溪村百姓有民族大义，纷纷送来木材，但日军赶到时，浮桥还没有搭成。河岸上是忙碌的人群，河面上漂着零散的木材、门板，还有当地人收稻谷用的禾桶，杀猪用的木盆。日军在河滩架起机枪开火阻止，一时间码头上枪声大作，手无寸铁的杨溪百姓只好向四周深山里躲避。准备渡河的国军，依附木桶、门板，有的凭好水性直奔对岸，边游边向日军还击，有的奋力游上焦家洲小岛，利用岛上草木，架起机枪和日寇对战，掩护大部过河，双方各有伤亡。日本政府防卫厅战史研究室编著的《日本昭和十七年至十八年的中国派遣军》中，“常德歼灭战”一章对这一战事有记载。

暂编第五师部分战士在岛上战友的掩护下，顺利过河甩开了日军追击，直奔慈利而去，河滩上没有了枪声。秋日的夕阳靠近道人山头，没有了耀眼的光，浑浊地望着东洋冲里的莫家码头。河水里漂着木块，还有受伤在水里挣扎的战士。码头一片腥风，气氛恐怖得连河岸边野生的芭茅都僵硬地瑟瑟发抖，河滩上的饿狗，闻到了血腥一步一步一趋靠上去，发现是结了血痂的死人时，也夹起尾巴哀叫着向山上狂奔而去。

目睹了日军凶残追赶中国军队，杨溪百姓在启智学校老师的帮助下，把能够渡河的木头和门板藏起来，藏不了的忍痛打烂。把鸡鸭牛羊、牲口粮食能带走的带走，不给日本人留下一点，有人在慌乱中把粮食和食用油直接丢进附近的天坑山洞。日军被澧水阻隔，无法继续推进，准备安营。他们在附近的村庄里没找到什么生活物资，疲惫饥饿地在杨溪熬过了一晚。躲在四面山上洞里的杨溪村民，也有胆大的人担家里，不时摸到高处偷看。据说有个叫满福九的人从峭壁的岩壁后探出身来，被几百米外的日军一枪击中小腿。现在的人都不提当年的战事，但杨立生用扁担（形似扁担，两头有铁尖）杀死日军的事他们越说越神乎：“那扁担杀进去一拔出来，血像石门电站开闸。”绘声绘色，听的人只觉得长志气。

现在东洋渡大桥早就贯通了，石门修了电站，莫家码头和东洋渡早成了废墟，杨溪人还会时常来战场遗址散步聊天，但有两处他们谁都不去的，一处是蒋家湾的将军庙旁的坳里，一处是河中间的焦家洲岛上。老人说那里不知埋了多少人，日本的、中国的都有，我听了身上起了鸡皮疙瘩。

站在莫家码头的废墟，凭河滩眺望，丰收的田野，农舍俨然。河沿苍山如黛，盈盈的河水依旧不息川流，每块石头交织着过去和现在的故事。满眼再看着当年的枪炮，抚着有弹痕的岸石看江水翻涌，我忽然有了种“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝”的感受。



理查德·朗的大地艺术作品展示在美术馆中。

资料图