



倾听岩石

野口勇的雕塑实践

徐升 著

中国建筑工业出版社

倾听岩石 野口勇的雕塑实践

徐升 著

中国建筑工业出版社

图书在版编目(CIP)数据

倾听岩石 野口勇的雕塑实践 / 徐升著. —北京: 中国建筑工业出版社, 2018.4

ISBN 978-7-112-22040-3

I. ①倾… II. ①徐… III. ①野口勇 (Isamu Noguchi 1904—1988) —传记 ②野口勇 (Isamu Noguchi 1904—1988) —雕塑评论 IV. ①K837.125.72 ②J305.712

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第063341号

本书详细地介绍了野口勇丰富而传奇的艺术人生, 作者从雕塑家的角度切入, 阐述了野口勇的思考维度是如何从雕塑家的视角介入建筑园林设计的。具体地从单体雕塑的语言探索发展和对材料的处理谈及野口勇艺术的核心和价值, 又选取野口勇一生丰富的经历, 描述他如何与诸多大师 (建筑师、舞蹈家、画家等等) 一起工作创作, 产生高质量的文化艺术交流和大量实践的作品, 适于雕塑、景观、建筑及相关专业的学者和学生参考阅读。

责任编辑: 杨 晓

责任校对: 王 瑞

封面题字: 秦学玲

书籍设计: 孙 琰

鸣谢出品: 北京格思空间文化艺术有限公司

倾听岩石 野口勇的雕塑实践

徐升 著

*

中国建筑工业出版社出版、发行 (北京海淀三里河路9号)

各地新华书店、建筑书店经销

北京锋尚制版有限公司制版

北京富诚彩色印刷有限公司印刷

*

开本: 787×1092毫米 1/16 印张: 8 字数: 165千字

2018年6月第一版 2018年6月第一次印刷

定价: 58.00元

ISBN 978-7-112-22040-3

(31939)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

为何我们今天要再谈野口勇

我最早写过三篇关于野口勇的文章，一篇谈及他在四国的庭院美术馆，一篇谈及野口勇雕塑的语言，一篇谈及他晚年把玄武岩的雕塑迁移到纽约长岛的美术馆。一个多身份、多经历、多领域创作的艺术家的故事在研究中仍不断被挖掘，他的雕塑实践不但影响了战后日本新生一代的建筑师和艺术家，而且他对项目的控制力已然超过雕塑家的身份。诸多项目在他去世后陆续被建成，野口勇和这些知名建筑师和艺术家合作项目的过程展现出对当下雕塑实践的更多意义。

刚刚从威尼斯回来的我，在威尼斯古根海姆美术馆的庭院里看到了一件野口勇的作品“one is two”。这是一件其貌不扬的作品，静悄悄地放置在花园的角落里，确实是野口勇的雕塑语言，两个石头像一块石头一样紧扣在一起。对于看过太多他的作品的人来说，这确实是再普通不过的作品了，为什么古根海姆博物馆要收藏和展示这件呢？当然，野口勇曾来过卡拉拉为制作《滑梯》的作品选过石料，在罗马做过展览，也参加过威尼斯双年展，对于古根海姆来说，重要的已经不是收藏野口勇的哪一件指定的作品，而是作为国际的美术馆一定要有一件东方性的作品和来自东方的艺术家，无疑野口勇是最佳人选，可见野口勇自身的价值与重要性要远大于其作品本身。

野口勇参与过的项目可以说是遍布全球，从巴黎联合国教科文组织到纽约滨河沿岸景观设计，从加州科斯塔梅沙市的雕塑公园到东京插画学校，从耶路撒冷雕塑公园到北海道札幌雕塑公园，经历从印度斋普尔天文台到秘鲁马丘比丘的考察，野口勇单体雕塑大部分还是收藏在纽约和四国的野口勇美术馆里，但从诸多的公共项目可以看出他的兴趣点在于塑造更大的户外空间。

一件雕塑的创作与存在，归于个人所有不如在公共环境中展示更有意义。若没有这样的目的，雕塑占据空间的意义就有待商榷了。我们所指的雕塑是那些可塑的空间关系，它们决定个



人存在的瞬间，影响我们对雕塑理解的愿景。我们对雕塑定义的这种认知可以在寺庙的古老雕塑中看到，在那里，这些公共雕塑，饱含情感，神秘莫测，在历史的时间轴中实现了更大的价值。因此，正如此处所定义的，雕塑的功能显然绝不仅仅是建筑的装饰或是博物馆的藏品。尽管这两种出口都有价值，但却只是私人所有的延伸而已，这显然不是野口勇想要的，他指向了场域的空间。

野口勇的第一个大花园项目是1956~1958年在巴黎为联合国教科文组织设计的和平花园：联合国教科文组织在巴黎的花园。经建筑师马歇·布劳耶推荐，替这位建筑师的秘书处大楼设计露台，野口勇争取到扩展这个任务的机会，在原露台的旁边又建了一座日本风格的花园。为了这个项目，他从日本政府那里筹得资金，从日本买了八十多吨石材，其中还包括一组传统日本园丁和一批精选的日本植被。在野口勇设计这个庭院的时候，康斯坦丁·布朗库西去世了，野口勇为了纪念布朗库西的教导和认可他的美学及雕塑贡献，野口勇在庭院的一侧设计了一组类似布朗库西手法的石头圆凳，以表示对布朗库西的尊重。

联合国教科文组织花园集合了野口勇各种形态雕塑形式语汇。入口处简洁的立方体与圆柱体会让人想起布朗库西的简单形式，但这些凳子的组成，野口勇另一方面是想要营造现代茶道的场景。为了联合国教科文组织的项目，野口勇特地向京都园林设计大师重森三玲请教。这是野口勇研究禅宗园林的开端，对他未来的景观设计和石雕产生了重大影响。用浇筑水泥做成的凳子，与日本打磨切割的大石头相映成趣，其中一件高大的岩石作品叫《石头源泉》，上面雕刻着野口勇的书法，在他设计的许多喷泉中，这是第一次让水浇在粗糙的石头表面。虽然这个花园借鉴了一些传统日本园林元素，但它的整体设计体现的是野口勇20世纪40年代作品的典型特点：曲线结构的分割和几何形态的造型。虽然现在看来手法笨拙，但可以看出有太多日本园

野口勇为联合国教科文组织
花园设计的庭院



林（如桂离宫）的影子，但作为架上雕塑的延伸，他开始了向户外空间扩张，去塑造土地，也开始了他寻找石头作为创作的材料，未来更倾向使用石头进行创作的方法。因此，这也是他第一次访问四国岛的原因——寻找石头。在这里，野口勇带着他的助手泉正敏找到联合国教科文组织项目用的石头。十年后，野口回到四国岛，建立了工作室，在那里他创作出花岗岩和玄武岩材质的最好作品。

在联合国教科文组织，野口勇按照流动花园的传统进行设计，参见东方园林的移步换景，花园随着观者在空间中观察角度的变化而变化，这也是东方园林审美的核心美学。1960~1964

野口勇四国庭院美术馆





野口勇为纽约下城大通
银行广场设计的下沉庭院
《我的枯山水》

年野口勇创作了两个花园，只能从外面看，像其他经典日本园林形式的变体，都是封闭的禅宗冥想花园。设计上从上面的步行区和下面的办公区都可以看到不同的样子。从这两层看去，花园里的元素似乎是完全不同的尺度，观看视角的转变生成了两个貌似截然不同的作品。

纽约曼哈顿大通银行广场的分层花园，其七块石头要素都是从京都附近的宇治河精选出来的，奇形怪状的河石在起伏的石块地板上凸起，同它们的原貌一样。夏天，岩石在有河水的地方被包围，而在冬天花园则是干涸的。野口勇称这个地方为“我的龙安寺”，指的是京都著名的龙安寺庭院，1931年他第一次参观那里时就为之着迷。

尽管这些封闭式花园中的每一个雕塑都是一个完整的雕塑客体，但在野口勇看来，雕塑空间实现得最满意的例子是他受邀设计的耶路撒冷以色列博物馆里的比利·罗斯（Billy Rose）雕



野口勇为以色列当代美术馆
设计的比利·罗斯雕塑公园

塑庭院，也是野口勇作为雕塑家设计的雕塑公园。在这个庭院中野口勇用泥土塑成五面弧形挡土墙，主体结构用建设中余下的石头建成，花园中野口勇对呈现更小尺度的作品同样花心思去布置。以色列在建国初期的艰难和颠沛流离的处境使得野口勇认为自己的处境与那些无家可归的犹太人的处境一样，童年时期在两种文化间迁徙，不管是在美国还是在日本，他都被当成外国人。野口勇以任何地方为家，因为他无以为家。1940年他逗留北平向齐白石学画也是因为那时在日本他的父亲拒绝他返回日本，正是身份和遭遇的叠加才使他有可能架接起东方和西方的桥梁。耶路撒冷的这座公园尝试在公共空间呈现一种状态，野口勇试图通过他的语言达到这一目标：“在混乱中找到秩序，在重建中找到奇迹，在孤独中找到归属。”

正如野口勇所说，如果能让雕塑实现更大的意义，就必须为它开辟另一种出口，在更广袤的土地上，不断发现新的价值，这就是为什么今天我们要再谈野口勇，他打开雕塑的界限，却没有界定雕塑的边界。

徐升

2018年2月16日 于北京花家地

目 录

前言

上篇 塑造土地：现代主义雕塑的延伸 001

一、雕塑家的一生	002
二、不是从东方到西方，而是在东方和西方之间	005
三、现代主义与野口勇	007
四、野口勇与布朗库西	011
五、原始的艺术	016
六、雕塑家与建筑师	019
七、野口勇的三个庭院	024
八、耶路撒冷雕塑花园	028
九、雕塑是视触觉的艺术	033
十、野口勇与富勒：四十年的回忆	036
十一、野口勇与玛莎·葛兰姆	038
十二、从导师到合作者	040
十三、野口勇与乔治·格什温	043
十四、谈舞美与雕塑	046
十五、野口勇与路易斯·康	048

下篇 倾听岩石：野口勇雕塑材料语言的探索 051

一、回到东方 052

二、回归到材料本身 055

三、野口勇的材料观 060

四、从雕塑的语言谈野口勇介入空间和材料 075

五、野口勇与北大路鲁山人 088

六、日本建筑中的空间观 091

七、AKARI 纸灯 094

八、野口勇四国庭院美术馆 097

九、从牟礼到长岛的雕塑迁徙 103

附录 111

参考文献 117

上 篇

塑造土地：现代主义雕塑的延伸

一、雕塑家的一生

1926年，野口勇在纽约布鲁克林美术馆看到康斯坦丁·布朗库西的作品后，他自己设定了一个目标，就是要去跟布朗库西学习现代主义雕塑，命运似乎从此发生转变。年轻时的野口勇凭借自身的天赋和勤奋在纽约保守派画廊中迅速成为一位有实力的雕塑家，野口勇凭借个人努力申请到了古根海姆的奖学金，当他从布朗库西工作室回来后，他的道路彻底地改变了，走向了现代主义的雕塑实践，他当时想努力通过雕塑向西方世界诠释他自己的身份。



6 布朗库西《沉睡的缪思》
(La muse endormie)

野口勇的父亲野口米次郎，是日本一名著名的诗人，他也曾渴望通过诗歌实现这个理想。童年在日本度过、青少年时期在美国度过的野口勇像是命中注定来承担这份雕塑事业的重任。野口勇抵达巴黎后不久，经人介绍认识了布朗库西，并于1927年在其工作室做了几个月助手。在布朗库西工作室期间，野口勇为自己的美学追求找到了一个现代主义理由，童年时他在日本就已形成这种理念，追求形式与结构的简约，喜爱自然材料和手工工具，这也恰恰是布朗库西教给他的东西，认为艺术品应该同有生命的环境相融合。野口勇离开布朗库西工作室后，野口勇用石头、木头、抛光铜以及金属板创造了一系列抽象雕塑作品，但是由于受布朗库西作品的深刻影响，加之1928年回到纽约后他展出的作品销量欠佳使他受到打击，野口勇暂时放弃了抽象作品创作，回归写实雕塑创作。

20世纪30年代野口勇的大部分作品是符合当时纽约艺术界的主流政治倾向的，为名流、收藏家和赞助人塑造头像。回到美国之后，他和富勒成为朋友，后者推崇技术乌托邦主义，这成为影响野口勇艺术观点非常重要的部分，在之后五十多年的友谊中，他们彼此成长和合作，也成就了彼此。



1933年野口勇提出了第一个公共项目的设想：塑造土地，即雕塑为塑造环境而设计。1935年，野口勇开始有了创作小尺度全空间的机会，第一次为著名舞蹈家玛莎·葛兰姆制作舞台布景。1936年野口勇去了墨西哥城，用七个月的时间雕刻带有政治色彩的72英尺长浮雕壁画《历史墨西哥》。在之后的十年间，野口勇设计了一系列用现代材料制作的公共雕塑，这与他的理论主张相呼应。其中两个建成了，一个是为洛克菲勒中心的美联社大厦设计的9吨重的不锈钢浮雕《新闻》，另一个是1939年在纽约世界博览会展出的给福特汽车大厦设计的18英尺高的菱镁矿喷泉。

日本偷袭珍珠港之后，1942年野口勇被迫关押到亚利桑那州普斯顿美日集中营接受监禁，野口勇的社会抱负也随之破灭了。他进入集中营前，想建造一个环境雕塑工程，因此无法实现。在美国朋友的帮助下，几个月后野口勇被释放出来，之后他回到了纽约麦克杜格尔街的一个工作室。在这里他创作了许多似生物形态的抽象雕塑作品，受到了纽约学派的关注，这些作品于1946年在纽约现代艺术博物馆展出。但是，由于他朋友阿希尔·戈尔基的自杀，再加上想要在艺术界成功的追求与日俱增，1949年野口勇选择离开纽约到欧洲去研究现代雕塑的意义。他的旅行考察受到了柏林一个叫“环境小组”研究项目基金会的资助——因不满将艺术品单纯地放在美术馆陈设当作美术馆装饰品的理念。野口勇先后游历英国、法国、西班牙、希腊、印度、印度尼西亚和柬埔寨，遍寻历史时间轴上的纪念碑与公共空间等更具历史意义的遗址。因为这些浓缩集体价值的雕塑遗址引发了野口勇对公共艺术作品存在意义的思考。游历的同时还拓展了他对古代和非西方艺术的认知，深深地影响了野口勇整个生涯的创作。

1930年4月，26岁的野口勇从巴黎回日本，开始他的文化寻根之旅。回程的路上收到母亲的来信，说他的父亲野口米次郎不希望见到他。由于父亲的拒绝而极度失望的野口勇途径北京（当时的北平）做短暂的停留，试图在相似的文化背景中寻找自己梦中的东方精神。野口勇



喜欢北平胡同的环境，经日本收藏家友人胜泉外吉的介绍结识了齐白石。就这样，野口勇和齐白石的艺术缘分开始了。据野口勇传记中的自述，他在北京印象中最深刻的两段经历：第一是看到了北京天坛，那些汉白玉石雕塑以及整个建筑，给他震撼的印象；第二是遇到了齐白石先生。野口勇每天上午学习汉语，下午向齐白石学习水墨画，虽然语言上的沟通并不顺畅，但从齐白石给野口勇刻了一枚印章可以看出他们对彼此艺术的认可。野口勇在齐白石的指导之下，拿起毛笔学习水墨画和中国园林的造园心法。艺术上的交流让他们成了很好的朋友，在这里野口勇的视角开始转向东方。

1950年春抵达日本时，野口勇作为一个成功知名的现代主义雕塑旗手受到了欢迎。柏林研究项目认可了他把雕塑作为空间环境创造和日本园林的理念。战后建设高潮让野口勇有了可以实现抱负的机会，他一直想创作“塑造土地”，最终他在全世界设计并建造了二十几座花园和公共项目。

在联合国教科文组织的项目中，野口勇同日本园林设计师和石匠打交道，也丰富了他对凿石和造石的认知，自与布朗库西有所交结后，他更多地选择用石头的语言来表达雕塑的空间。他开始将石头本身视作自然世界的象征，并且将雕刻家与石头的关系视作对人类生存和自然存在的比喻。无论是20世纪60年代在意大利还是最后20年在日本四国岛，野口勇始终保持独立，与艺术潮流保持距离。1988年野口勇辞世时，留下了大量的公共作品，以及“未完成”的石雕作品，野口勇的才华和能量在这些“未完成”的石雕中和日后陆续被建起来的公共项目中得以显现，不断地被世界认知和认可。

二、不是从东方到西方，而是在东方和西方之间

直到现在有关“东西结合”命题的讨论都没有停止，很多艺术家都在做积极的尝试，也在考虑是否真的有结合的可能性，不过多数的时候还是讨论那些已经被别人做过的尝试和收效甚微的收获，像梅原·龙三郎、藤田嗣治、赵无极、曾裕豪，还有白南准这样的艺术家都达成了一定的共识，但他们的结果却差强人意，不是太侧重于东方就是太侧重于西方，或者就是在重现东方或西方的某些片段或感受。我们必须承认大部分的当代艺术家在尝试结合各种文化的审美概念时都有明显偏移的迹象或迟钝的模仿。



野口勇纽约长岛
美术馆三层

野口勇的创作却不是这样的，他的血统让他本身就是东西方结合的产物。他对雕塑的判断是建立在法国、意大利、美国、中国、日本本土深入学习过程中形成的，他的创作是关于社会的、环境的，更深层次的还有关于技术和艺术的。他的理念因循东方对音乐、绘画和书法的审美范畴，或是深源于“茶道”和民间传统（陶瓷、和纸）艺术，也源于他对自然的感受，尤其是对石头、土地和有机世界的感受。

第一次接触野口勇的作品是在我读研究生的时候，看到他的作品后有一种莫名的呼应感，使我前往纽约长岛，去亲自拜读他的作品。在长岛的美术馆里我对野口勇有了更多的了解，这份对雕塑理解又促成我的日本之旅。在他四国的工作室里我看到他雕塑生命中最重要的部分，也是最精彩的部分，那种把自我生命的专注、倾注于石头材料的生命。野口勇用雕塑不断搭建



东方和西方文化沟通的桥梁，对西方现代主义和日本战后艺术、传统艺术的连接作出了巨大贡献。我探访过他做过大大小小的项目，在这些场域中我能感受到野口勇的雕塑语言和气息，走在日本四国野口勇庭院美术馆的树荫下，大大小小未完成的碎石块在过去的时光里凝聚，它们现在已经成为这位艺术家创作的一个重要组成部分。旁边山坡上的石头作品还带着震动或采石时带来的伤疤，环形石头围墙，还有成百上千的加工中的石头，印加文明中传统堆积的石头手法被野口勇挪用到这里建造围墙，民间传统风格的日式小院，里面放着野口勇制作的或收藏的物件、雕塑、灯笼，精心挑选的植被、竹子、常青藤。屋后山坡上大型的石雕，在台风多的夏季，坍塌的岩石截断从干涸的河床上流下来的洪水，所有这些结合起来构成一个日本美学的整体。日本神道教所尊崇的对大自然的敬畏，茶道和民间艺术中那些非形式的、不忸怩作态的部分在野口勇这里受到认同，西方现代主义中学到的那些抽象的部分也在这里得以保留。

野口勇初到日本时，日本人不接受他艺术的形式语言——创造性地融合东西方艺术的形式。那时真正能接受这种融合的人凤毛麟角。时间回答了野口勇担心的问题，并且肯定了他在雕塑领域的地位。不管是在东方还是西方，他都是将两者融合，形成一种兼具艺术个性与普世价值的探索者。



三、现代主义与野口勇

现代雕塑领域所有的优秀雕塑家在年轻时都或多或少地受到过罗丹的影响：布朗库西、杜尚、阿尔西品科、贾科梅蒂、阿尔普、加博等构成主义者们。有些是沿着雕塑的语言跟随罗丹，有些是关注雕塑的发展方向反抗罗丹，在这样对立的坐标中去树立自己的雕塑观。他们其实都是想参考罗丹建立雕塑的认知方式和坐标。就雕塑而言，他们试图在这一代的雕塑史中成为反叛者。雕塑完成了从关注人体到非人体再到超人体的过渡性的探索。

耶鲁大学美术馆曾经做过一个名为“继罗丹之后的雕塑”的展览，展览中展示了野口勇的作品，这也说明了野口勇在那个时代雕塑界的独特地位。如果按照这个特殊意义的词来说的话，他并不是一个“现代主义”雕塑家，他是自米开朗基罗后人文主义史之后另一个以自己的方式进入雕塑史的人物。但不可否认，野口勇依然是现代的，因为他对现实的认知和处理作品的语言不仅融入了他自己的理解和经历，也给雕塑界带来了变革的挑战——因为罗丹而广泛普及的利用泥土转向青铜和大理石的力学方法。野口勇对其进行材料性和构成式的处理，运用这种方法产生的作品与作品所处的环境在他手中有有了生命力，但罗丹众多的追随者简单地把罗丹的方式变成了技术和简单自然主义风格，迷恋人体而不是关注雕塑。

开拓者已经老去，新的面孔与新的问题开始随着时代的转变而出现。反自然主义亦不再是什么大不了的问题，实验本身与它所面临的巨大挑战相比，似乎要次要得多。雕塑也好艺术也



罗丹《行走的人》