

## 第一章 地景藝術概念

一八四八年前後，一群畫家從沙龍出走，在法國北部鄉村（Barbizon）裡擷取他們心目中的新風景，為打破傳統的革命埋下伏筆；隨之繼起的印象派粉碎了寫實主義的領導地位，走出個人幻想，沒入大眾生活；野獸派的燎原之火和立體派的標新立異助長了現代藝術的氣焰，直到達達提出了更叛逆的「反藝術」口號。但矛盾的是，在宣佈藝術已死之後，藝壇上的流派反而更迅速的分裂增生，並明顯地分向兩邊：一邊仍向精神與形式看齊，一邊則向物質與生活靠攏——使得藝術與生活的界限趨向模糊。

二次大戰在歐洲爆發時，歐洲的政治、經濟、文化等全都受到了損壞，當一九四〇年代來臨時，歐洲人只能盡量地療傷止痛，但對於美國人來說，這真是一段飛黃騰達的日子，經濟大蕭條已經過去、就業機率達到歷史新高，大眾生活出現了一片榮景，反觀淪為戰場的歐洲國家，可說是一片千瘡百孔。於是，政局穩定、經濟強盛的美國就變成了歐洲難民眼中的避難所，藝術家們也為了躲避戰火，紛紛地移往新大陸。

這樣的形勢給了美國藝壇一個很大的刺激，現實造就了巴黎將被紐約所取代的趨勢。如此劇烈的改變不僅是因為巴黎自一九四一年就被納粹攻陷，喪失了她的藝術之心地位，還因為當時紐約的現代藝術收藏和其他藝術設施已超越了巴黎。那時，無論在希特勒或史達林的統治下，現代藝術都是被排斥和禁止的，美國在瞬間成為了現代藝術家的聚集地；且巴黎一直要到一九七六年，龐畢度現代藝術中心才落成，而紐約在三〇年代就建立了現代美術館，類似的設施還不只一個。當時紐約的現代藝術品不管在數量上或收藏範圍上，都遠遠地超過了歐洲任何一個城市，美國人很積極地收藏了歐洲各地的現代藝術傑作，若要看康丁斯基(Vassily Kandinsky, 1866-1944)、蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)或馬勒維奇(Kasimir

Malevich, 1878-1935)的作品，在紐約都非常地容易。當然，促成紐約成為現代藝術重心最關鍵的是：一大群優秀的歐洲藝術家都奔向了美國，並且都以從事藝術教育為生，他們的出現，無疑地替美國培養出一支可觀的藝術人才，造就了紐約的興起。最著名的例子即是包浩斯（Bauhaus）設計學院和超現實主義（Surrealisme）的藝術家。

前者以亞伯斯（Josef Albers, 1886-1976）為例，他自一九三三年到美國時，就一直在美國的大學中教授現代藝術，後於一九六一年退休。他本身也從事抽象畫創作，透過廿十多年的教育，使得抽象藝術原則在美國深入人心。後者則以超現實主義倡導者布賀東（Andre Breton, 1896-1966）為例，他所帶來的潛意識和自動性技法也證明了個人精神的可行性。

這兩股歐洲藝術主流湧進美國後，就被美國藝術家們有所取捨的繼承了：在抽象畫方面，他們只擷取了抽象語言，把歐洲人過於經營造型和可稱為典雅的古典意味去除；在超現實主義方面，他們只吸收了自由揮灑的創意，放棄了歐洲人那種對內心隱蔽圖像的描述、或對神話和歷史典故的運用。於是，一種體現於美國藝術家的流派於焉誕生，如帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）、德庫寧（Willem De Kooning, 1904-1997）、克萊因（Franz Kline, 1910-1962）、古斯頓（Philip Guston, 1913-1980）、斯地爾（Clifford Still, 1904-1980）、羅斯科（Mark Rothko, 1903-1970）、瑞哈特（Ad Reinhardt, 1913-1967）、戈特利普（Adolph Gottlieb, 1903-1974）、紐曼（Barnett Newman, 1905-1970）及馬瑟維爾（Rober Matherwell, 1915-1991）等，他們大都嚐試了這種新的做法，而他們的作品也多是大大塗抹、力度充沛的畫。

一九四六年，藝評家即用「抽象表現主義」（Abstract Expressionism）一詞來為這群藝術家的作品命名<sup>27</sup>，因為他們的作畫方式已脫離了歐洲任

---

<sup>27</sup>Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990.

何現成的風格。一九五〇年代，紐約就以它所佔的經濟優勢和抽象表現主義所形成的藝壇主流，躋身為現代藝術的世界重心。到了一九六〇年代，由於消費時代的來臨和出於對前一個藝術流派的反動，從英國開始到美國藝壇，出現了一種前所未見的創作態度，美國藝術家們視各種商品為主角，將日常生活中的一切都搬進了畫廊裡，如李奇登斯坦( Roy Lichtenstein, 1923-1998，圖 31 ) 的放大漫畫、印刷網點油畫；羅森奎斯特( James Rosenquist, 1933- ) 的廣告看板畫；瓊斯( Jasper Johns, 1930-，圖 33 ) 的啤酒罐雕塑；歐登伯格( Claes Oldenburg, 1929-，圖 32 ) 的漢堡、冰棒軟雕塑、大衣夾紀念碑；席格爾( George Segal, 1924-，圖 34 ) 以真人翻模的雕塑佈置而成的酒吧 等，還有安迪·沃荷( Andy Warhol, 1928-1987，圖 35 )，他不但把明星們的照片、濃湯罐頭放在作品裡，創作的技術也完全仿照工廠的生產方式，交付他人完成，甚至連他本人的生活也像個藝壇明星一樣的在經營。

這種讚揚商業物質的流派即是普普藝術，一種以被人輕視、被傳統美學鄙視的題材為對象的藝術。普普藝術家們標榜的，正是抽象表現主義避之唯恐不及的「俗」，後者的抽象、高雅和純粹都被前者的具體、平庸和雜亂粉碎了。普普藝術陡然地將藝術從高處拉了下來，讓它和一般大眾平起平坐，其內容不僅反應了非常典型的美國生活，如速食、好萊塢文化等，輕易地獲得了人們的認同，同時也加速了其他現代藝術流派的產生。

普普藝術將日用品作成藝術雖然已經很大膽，但若要說讓藝術等於生活，它還不算太及格。普普藝術家們雖然繞著塵俗打轉，但畫仍是畫，雕

---

「抽象表現主義」( Abstract Expressionism )，一九四六年三月三十日在《紐約客》( *New Yorker* ) 雜誌中，羅伯特·寇茲( Robert Coates ) 首先運用這個名詞來描述當代繪畫。其最重要的倡導者為藝評家哈洛得·羅森堡( Harold Rosenberg )、克雷蒙·格林伯格( Clement Greenberg )，他們繼而創造出「行動繪畫」( Action Painting )、「美國風格」( America-style ) 等繪畫名稱，抽象表現主義( 簡稱 AbEx 或 AE ) 這名詞已深植美國。在歐洲則稱「無形式藝術」( Art Informel )，由法國藝評家米歇爾·達比耶( Michel Tapié ) 在一九五二年其著作《另一種藝術》( *Another Art* ) 中提出。

塑仍是雕塑，「生活」終究只是個題目而已。如瓊斯那兩個真假難辨的啤酒罐，到頭來還是擺進了玻璃櫃中被視為傑作；一個普通人隨手扔掉的啤酒罐和藝術家精心製作的啤酒罐到底是不同的。其實，杜象所提出的問題一直在藝術家們心裡徘徊著：藝術為什麼必須和生活是分開的呢？如果它們是一樣的呢？是故，美國藝術家秉持著一貫的天真和勇敢，從物體到環境、從環境到行為逐一嚐試，發展出更多令人訝異的藝術流派。

過程藝術（Process Art）、偶發藝術（Happening）、環境藝術（Environments）、觀念藝術（Conceptual Art）、身體藝術（Bodyart）和行為藝術（Action）都在此時如雨後春筍般地冒出頭來，創作者希望把「變藝術為生活」的腳步跨得更大，不僅讓藝術和生活在物態上相似，還要讓藝術也和生活一樣，稍縱即逝，無法保存。地景藝術就在這樣的背景下興起，與其他流派不同的地方是，它除了在觀念上極力地和生活相等，在媒材運用上也盡力地使用能和自然力相互作用的原料，好讓地景藝術作品能與自然環境產生對話。它可說是一種對大自然表示意見的形式，不管一件地景藝術在創作過程裡對環境造成破壞或保護，都讓觀者更加意識到人與大地萬物之間的關係。在本章裡，筆者將以「地景藝術的源起與形成」、「地景藝術之文件化與藝術品意涵」等兩個小節來為這個領域稍作敘述，並以地景藝術的發展重點為史密森所處的藝壇狀態稍作解析。

## 一 地景藝術之源起與形成

一九六〇年代，除了與大眾生活相等的普普藝術之外，史密森等人也再次走出戶外，尋求工作室外的發展空間。此時如艾麗絲·艾庫克（Alice Aycock，圖 36）、艾倫·宋非斯特（Alan Sonfist）、丹尼斯·歐本漢（Dannis Oppenheim）、漢斯·海克（Hans Haacke）、南西·荷特（Nancy Holt）、邁可·海瑟（Michael Heizer）、理查·隆（Richard Long，圖 37）、羅伯特·莫里斯（Robert Morris）、瓦爾特·德瑪利亞（Walter De Maria）等人的作品都涉及自然，他們的創作手法、風格和意圖可說是非常廣泛，但基本上都在討論無為自然與人為文化雙邊的互動。

地景藝術最早的發源可追溯至一九六〇年，當時，來自美國加州阿爾巴尼市的藝術家瓦爾特·德瑪利亞主辦了一項盛大的聚會，前往參加的人都要以笨重的挖土機在地面上挖出一個大洞，而被破壞得慘不忍睹的大地就是地景藝術作品，在觀眾眼裡看來，這簡直是開玩笑，要他們在一時之間相信那就是藝術，真是有些困難。但事實上，藝術家們已經開始思考作品裡的內涵為何，一件地景藝術創作的結果如何已不再重要，反倒是這件作品如何形成更值得大家注意。作品雖然經歷過那樣一個破壞的過程，卻表現出最沒有被破壞的行動和意念，這點即是地景藝術家們所堅持和珍視的。

正式的地景藝術展覽則一直要等到一九六八年十月五日至三十日，在紐約朵汪畫廊由維吉尼亞·朵汪（Virginia Dwan）策劃的「地景藝術」（“Earthworks”），和一九六九年二月十一日至三月六日於康乃爾大學由懷特美術館董事湯馬斯·利維（Thomas W. Leavitt）藝評家維洛比·夏普（Willoughby Sharp）所策劃的「地土藝術」（“Earth Art”）兩次展覽，它們都以「Earth」（有土壤、大地、陸地甚至地球等義）為題，將創作性

質相近的藝術工作者集合起來，可說是地景藝術的正式聯展。

一九六九年四月，由德國弗恩斯畫廊（Fernsehalerie）的蓋瑞·斯古（Gerry Schum）策劃之「大地藝術」（“Land Art”）是一系列影片集錦，於十五日下午十點四十分在西德電視台播出，包括史密森、海瑟、歐本漢、德瑪利亞等，每個人的呈現約五分鐘，旨在傳播作品著作權概念。一九七一年二月在波士頓美術館（Museum of Fine Arts）舉辦的「藝術元素：土、空氣、火、水」（“Elements of Art: Earth, Air, Fire, Water”），也更清楚地點出了地景藝術擷取或融合自然元素的特性。

其他與地景藝術家相關的展覽還有：一九六九年三月在伯恩美術館（Bern Kunsthalle）展出的「當態度成為形式」（“When Attitudes Become Form”）、同年在紐約惠特尼美術館展出的「過程／材料」（“Procedures/Materials”），都屬於過程藝術的展覽。一九七一年六月十二日至七月十二日於義大利杜林（Turin）的現代藝術畫廊（Galleria Civica d’Arte, Moderna）所舉辦的「觀念藝術—貧窮藝術—大地藝術」（“Conceptual Art—Arte Povera—Land Art”），也把同時期的藝術流派作一連結。一九七七年在華盛頓特區所舉辦的「探測地球」（“Probing the Earth”），亦同屬地景藝術的展覽。

不過，地景藝術雖已在六十年代中發展成型，身在其中的藝術家們也多少有著共識，但它畢竟不像歐洲的未來主義（Futurism）或達達（Dada）一樣，擁有自己的宣言和專屬的名字，是故，藝評家在撰寫地景藝術相關文字時所用的專有名詞也莫衷一是。一般而言，最常在美術相關書籍裡所看到的地景藝術原文有：「Earthworks」、「Land Art」、「Earth Art」三個。羅伯特·艾得金（Robert Atkins）在《藝術開講》（*Art Speak*）裡採用了「Earth Art」，與之相對應的藝術則是環境藝術（Environment Art），他還認為「地

景藝術也應該被視為當代貧窮藝術<sup>28</sup>與過程藝術之姻親」<sup>29</sup>。葛瑞斯·葛路可 (Grace Glueck) 也使用了這個名詞：「羅伯特·史密森是六十年代中，眾所周知的極簡最低限主義雕塑家—稍後，又身為地土藝術這個流派的發起英雄」<sup>30</sup>。佛列德理其·門斯卡得 (Friedrich Meschede) 則把「Earth Art」客觀地當作一種形容詞：「在規劃『庭院』和『地土藝術』的草圖裡，同時也列舉出了創作材料，在雕塑家史密森的作品裡，有書面文字、瀝青、硫磺、數以噸計的黏膠、磷和玻璃，顯現了一種虛構的文化大災難。」<sup>31</sup>

其實，「Earth Art」也是一九六九年「地土藝術」展覽名稱，大部分相關文章裡的大寫「Earth Art」指的就是它，把「Earth Art」當作地景藝術的情況較少。但是，根據使用「Earth Art」這個詞的研究者之文獻看來，「地土藝術」除了意指一九六九年的那次展覽，也是因為展覽中所集合的，都是和戶外土地產生關聯的作品，故「地土藝術」與「地景藝術」雖然在字面上不同，但它們所代表的藝術形式應該是相通的，如哈伯斯於一九八年在《羅伯特·史密森的雕塑》展覽小冊序中即提到：「他（史密森，圖38）的特殊地位不但受到同行—參與『地土藝術』的其他七位藝術家—的尊重，也得到當代藝術界評論的肯定」<sup>32</sup>，接下來，哈伯斯還順著那一次展出而把史密森等人稱為「地土藝術家」(Earth artist)：「在一九六十年代後半，羅伯特·史密森無疑是非常重要的。早期他與最低限主義相關，

---

<sup>28</sup>Cf. Celant, Germano. *Ars povera*, Tübingen 1969.

<sup>29</sup>Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990, p. 71-73.

<sup>30</sup>Tsai, Eugenie. "Early Smithson". *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. New York: Columbia University Press, 1991, p.1:

"Robert Smithson is so well known as a sculptor of Minimal austerities in the mid-60s – and later, as founding hero of the Earth Art division of the movement..."

<sup>31</sup>Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p.79:

"When the drawings of projected 'garden' and 'Earth Art' works additionally name the materials, with which the sculptor, Smithson, works, in written words, then asphalt, sulfur, tons of glue, phosphorus and glass appear as fictitious cultural catastrophes."

<sup>32</sup>Hobbs, Robert. "Introduction". *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, 1980, p.1:

"The special position of esteem granted him by his colleagues, the seven other artists included in 'Earth Art', as well as by knowledgeable critics of contemporary art..."

後期他又是個地土藝術家，建造了令人如此印象深刻的《螺旋堤》<sup>33</sup>。

「earth」在英文裡因為有地球、陸地、泥土等義，所以很容易地會讓人聯想到地景藝術的特性，並且，以砂土岩石為主體創作的地景藝術家也的確不在少數，故藝評家若以地景藝術家們所用的媒材類別而使用「Earth Art」一詞應是其來有自。

不過，哈伯斯也提到史密森「不像大部分的地土藝術家，只把泥土和礦石當作普通的物質在使用」<sup>34</sup>，再加上前述門斯卡得所寫的文字，可以見得史密森或其他地景藝術家們的創作材料其實並不單純，而是多樣化的，況且，僅是將地景藝術等同於利用泥石所作成的另類作品，並不能完整地詮釋它的內涵，這時再使用「Earth Art」恐怕就有所不足<sup>35</sup>。

於是，有另一群藝評家採用了「Land Art」，如門斯卡得在《藝術能延伸到世界運轉最底層多遠的地方（How far does art extend into the innermost workings of the world？）》一文中就提到：「羅伯特·史密森是一個銜接者——是六十年代晚期興起並被稱作『大地藝術』這個藝術流派的入口。」<sup>36</sup>。使用「大地藝術」這個詞的，還有勞倫斯·艾羅維（Lawrence Alloway）所寫的《羅伯特·史密森的發展（Robert Smithson's Development）》一文，

---

<sup>33</sup>Ibid. p. 2:

“...in the second half of the 1960s, Robert Smithson is without a doubt the most important. At first related to Minimalism, and later an Earth artist who constructed such impressive pieces as the *Spiral Jetty*...”

<sup>34</sup>Ibid. p. 3:

“Unlike most Earth artist, who used dirt and ore simply as objects...”

<sup>35</sup>事實上，如哈伯斯或尤金·蔡等其他作者，仍舊把史密森的地景藝術作品視為雕塑，以創作形式將他歸類為雕塑家，以避免地景藝術作品定義的問題。

Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, 1980.

Tsai, Eugenie. *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. New York: Columbia University Press, 1991.

<sup>36</sup>Meschede, Friedrich. “How far does art extend into the innermost workings of the world?”.

Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p.69:

“Robert Smithson is one of the co-founders of an artistic approach which was developed in the late sixties and labeled ‘Land Art’.”

收錄在艾倫·宋非斯特 (Alan Sonfist) 所編的《藝術之於大地：環境藝術評論選集》<sup>37</sup>一書中，在這裡，「Land Art」一詞看來是歐洲藝術家如理查·隆、詹·狄貝 (Jan Dibbets) 和巴力·佛拉那可 (Barry Flanagan) 等人，對他們在自然風景裡製作作品的過程所提出來的名堂，當時另有「風景藝術」(landscape art) 一詞，也與「Land Art」相近，後來這個概念就揉合到一九六九年在德國播放的電視節目「大地藝術」(Land Art) 裡<sup>38</sup>。另外，湯瑪斯·克林恩 (Thomas Kellein) 也以「Land Art」為文章名來敘述地景藝術<sup>39</sup>。顯然地，這些作者認為地景藝術不應該以媒材或外在形式來分類，而是要以地景藝術家與自然力作用的特殊過程來定義。

至於史密森本人最慣用的則是「Earthworks」一詞，如他在一九六七年即以這個字為文章 在佛特沃斯－達拉斯地方機場邊緣建造地景藝術與地標之計劃 (Proposal for Earthworks and Landmarks to be Built on the Fringes of the Fort Worth-Dallas Regional Air Terminal Site) 的標題關鍵字。當然，以史密森對科幻小說的熱愛，我們不免將這個字和布萊恩·歐迪斯 (Brian W. Aldiss) 的小說《防禦工事》—也叫「Earthworks」的一聯想在一起，他於同年的文章 培塞克紀念碑之旅，紐澤西 (A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey) 中，曾提到他買了這本書的經過。「Earthworks」的本意原為泥土所築起的防禦工事或土木工程，但在今日，若翻開字典，應該都已加上了另一條：利用大規模地貌地物而發揮的 (地景藝術品)。這個定義對史密森的作品來說應是相去不遠，從《螺旋堤》上，任誰都能感受到他的萬丈雄心和借用地景的企圖，而實際上，許多畫冊與國際展覽序言都一致地使用「Earthworks」來稱呼地景藝術，如一九八九至九 年的

---

<sup>37</sup> Alloway, Lawrence. "Robert Smithson's Development".

In Sonfist, Alan, ed. *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. New York, 1983, pp. 125-142.

<sup>38</sup> Cf. Ursula Wevers, Fernsehgalerie Gerry Schum – Land Art. In *Stationen der Moderne, Berlinische Galerie*, Berlin 1989, p. 533.

<sup>39</sup> Cf. Kellein, Thomas. "Land Art – ein Vorbericht zur Deutung der Erde". In *Amerika-Europa, Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Köln, 1986, pp. 381-400.

德國巡迴展出序文裡就寫道：「美國藝術家，羅伯特·史密森，成名於他的大型戶外計劃—所謂的『地景藝術』」<sup>40</sup>

而本論文在面對專有名詞的統一問題時，為了便於區別上述三者，只好先就這三個詞彙的命名由來、在參考資料裡出現的次數和本論文的相關性作考慮，將「Earthworks」譯為國人最熟悉的「地景藝術」，「Land Art」譯為「大地藝術」，「Earth Art」則譯為「地土藝術」，以茲區別。筆者也曾經試著從藝術大辭典裡尋找一個最適切的名詞，但因為這三個字都各有存在的立場，難以取捨，所以只好佔據某些篇幅來呈現一個較客觀的事實，期待在日後能得到最完美的答案。

而地景藝術的活動中心就在美國，因為在這充滿實驗性的環境裡，才能使這項革新的藝術在短期之內便發展到極致（約由一九六〇年代中到七〇年代末）。其次，美國本身具有能讓藝術家自由揮灑的廣整大地：美國意識的成型條件之一即是土地，人們來到美國的主要動機，也是為了它，土地在不知不覺裡已持續對地表上的活動滲入影響。美國藝術家吸引民眾注意自然環境的第一波運動時期，是於一八二〇年代出現的「哈得遜河派」（Hudson River School）。就地理位置的正確性而言，這名稱並不適用此派所有的藝術家，但它聚集了一群相同觀點、相似技巧的畫家，並以湯瑪斯·寇爾（Thomas Cole，圖 39、圖 40）為首。在他們的畫裡，都把「廣闊的領土」視作美國景觀的最大特色，並將個人對自然的感動作了更細膩的詮釋，讓風景也有了情緒。

時隔一個半世紀，人們對土地的自覺不但更加強化，也遍及了全世界。但史密森他們的地景藝術概念遠比學院裡所說的「在地面上作畫」或

---

<sup>40</sup>Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. "Preface". In *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p.7:

"The American Sculptor, Robert Smithson, became known for his large outdoor projects, so-called 'earthworks'..."

「用泥土作為一種新的雕塑材質」來得複雜；也很難將他們的作品與環境保護、生態保育觀念作積極面的連結。

首先，地景藝術的參與者雖大多出身畫家、雕塑家，但利用土地呈現其創作理念只是一種手段，結果不在於「畫了一幅畫」或「作了一件雕塑」，意念表達是其目的。在觀察無為自然與人為文化互動的過程中，並不企圖保有永恆。這點承襲自觀念藝術（Conceptual Art）<sup>41</sup>—意念甚過物體，主導創作，觀眾所能看到的往往只是藝術家的思想紀錄。這點也促成了地景藝術的文件化，人們只能經由草圖或照片了解原件。同時，為了避免狹隘的作品形式，他們也引用文史哲、通俗文化來創造出異於傳統的表現。儘管地景藝術作品的完成有著一定難度，如尋找可用地點、籌措資金、材料運輸等複雜程序，都需要單純創作之外的協調能力，不過處在這些艱困狀況下，他們仍繼續工作。

再者，地景藝術作品因為規模龐大，常必須動用大型機具開挖、穿鑿，對大地其實是一種侵略性的舉動，自然雖供給人們生命所需，但亦激發出藝術家的野心。以史密森的《螺旋堤》、歐本漢（Dannis Oppenheim）的《被烙印的山》（*Branded Mountain*，圖 41）、海瑟（Michael Heizer）的《雙負空間》（*Double Negative*，圖 42）、德瑪利亞（Walter DeMaria）的《拉斯維加》（*Las Vegas Piece*，圖 43）為例，這些作品的尺寸使得他們必須在特殊的地點創作，利用幾何記號建立起個人典型。史密森將六千六百五十噸的土石倒入湖中，以建造螺旋狀的堤防；歐本漢以熱油潑灑在麥田裡，形成中間打了 X、直徑卅五呎的圓圈；德瑪利亞以兩條線形成一個 T 字形的不連續構成，每條線都以推土機鑿入地下八呎深；海瑟在沙漠裡挖了兩個長方形大坑，以進行他的空間實驗。作品銜接空間的同時，無意中也產生了

---

<sup>41</sup>Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990. 「觀念藝術」一詞取自最低限主義者索爾·勒威特（Sol LeWitt）於一九六七年夏天在《藝術論壇》（*Artforum*）上所發表的《觀念藝術短評》（Paragraph on Conceptual Art）。它的主要同義字是「意念藝術」（Idea Art）。

美感現象，但這些藝術家對大地的態度，多少都帶有對自然掠奪的衝動：為了創作概念陳述的刻入目的，大地被推土機推平、貫穿、甚至傾倒各種材料，甚至有評論家指他們進入原始荒野去留下個人的紀念碑。

除了對大自然大舉侵略外，地景藝術家有時也創作較沒有傷害性的作品，如一九八六年，德瑪利亞曾在美國墨哈維（Mohjave）沙漠上，用白堊灑出兩道平行線，長達幾百公尺（圖 44）；歐本漢則在海上沿著海岸線倒出一條混有汽油的彩色液體，點上火之後，這條彩色液體就變成了一道著火的動態線條；海瑟則仍然在沙漠上創作，因為他認為大自然的力量最能在沙漠裡顯現，他在美國內華達州的沙漠地上挖了五個一樣大的矩形坑洞，然後每年於同一時間裡回到原地拍照紀錄，直到它們都被風沙填滿至完全消失為止；另外，荷蘭藝術家詹·狄貝（Jan Dibbets）則試著與觀眾互動，他在大自然裡放置了一堆幾何形物體，任由參觀者用不同的角度拍下照片，於是，每一張照片裡的幾何形構成都會隨著個人的取景方式而改變；德國藝術家漢斯·海克（Hans Haacke）也曾在一九六七年七月於紐約中央公園（Central Park）上空施放了一串汽球（*Sky Line*），被稱之為「空氣藝術」。

在之前曾經提到過，地景藝術家們絕大多數並不是一開始就從事這種創作的。史密森在尚未轉向卅十歲創作成熟期前，也曾畫過抽象表現主義油畫、製作過最低限主義風格的雕塑，這些經歷都在實質上累積了他日後發展地景藝術的技法與想法。一九六五年，史密森因為在藝術家丹·葛拉漢（Dan Graham）所設立的約翰·丹尼爾斯畫廊（John Daniels Gallery）裡舉行了「塑膠」（“Plastics”）展覽，而結識了許多最低限主義者，在他們之中，卡爾·安德列（Carl Andre）可說是一個和史密森很相似的藝術家。安德列對文學的興趣濃厚，也是最低限主義裡的重要人物，在作品裡力行著「極簡」原則：首先，他避免選用光潔可人的材料來創作，他喜歡用磚頭、枕木或粗糙的鐵板來做自己的作品。這些材料沒有光澤，毫不

悅目，真正地可以把美的含義擠得很乾。其次，他並不對這些材料加以「干涉」，他只是把它們堆在一處，或整齊地排列著（圖 46），他剛開始製作雕塑時還會動手將材料修正雕鑿，到最後他連這樣有限的修飾都放掉了。於是在安德列手裡，藝術的確「極簡」至某一程度，極少人的干預，也極少美的炫耀。他還喜歡讓作品平躺到地面上，而不是高聳得像要刺穿天空，地板上的一排磚頭或一片鐵板就是他的作品，看來平凡而謙卑，像自然物般，自由自在地生存與消失。安德列這樣無為的態度很快地促使他轉向戶外創作，從事地景藝術，他曾參加過史密森等人的短途旅行，也曾像無名氏一樣，在河邊堆放石頭、在森林裡鋪設枕木小徑等，他的最低限主義概念與他的地景藝術形式不謀而合，不但完整的表達了他的思想，也說明了其他藝術家涉足地景藝術創作的來龍去脈。

當地景藝術家以某些超越寫實的感覺來面對自然時，他們的作品並未直接顯露對自然的情緒，只是利用現代語言來接觸自然。尤其在史密森的《水泥傾洩》、《柏油傾洩》裡，強調的是「熵」的視覺化和不可逆原則，作品完成後，設置地點將無法回復原狀；從山坡上傾倒各種原料的手法即是仿照自現代工業文明的景象，執行作品的推動力即是現代機械運轉的作用。一九六九年，他曾試圖租借溫哥華（Vancouver）的邁阿密小島（Miami Islet）來創作，雖得到了政府允許，但後來因公眾抗議有生態學方面的疑慮而撤銷。而他在土地再生計畫裡對廢棄礦場的再利用，如一九七三年的《賓漢銅礦坑》（*Bingham Copper Mining Pit*，圖 14）計劃、《礦渣池塘》（*Tailing Pond*，圖 49）等，也只專注於再造一種理想風景，與美化、綠化的目的並不同。史密森認為「一個巨形的構成物，本身就有一種原始的壯麗美」<sup>42</sup>，並將對自然的破壞視為一種強迫性、不得不發生的事。最後，他的原則就是對藝術的興趣，不需要再提及有關自然的任何事情，他只是

---

<sup>42</sup>Cf. Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.15.

全心投注於藝術創作。

回顧地景藝術在藝壇上的發展，可看出它深受成員出身、時代背景的推演。從發表作品的內容看來，可約略歸納出地景藝術之特點與定位：一是以極簡風格為造型，受最低限主義影響；二是以二手資訊參展、建檔，與觀念藝術類似；三是與自然力交互作用為主，暫時甚過永久，和過程藝術相近；四是運用非貴重材料來創作，與貧窮藝術相同。如果我們以史密森、海瑟、歐本漢、德瑪利亞、莫里斯、安德列等人參與地景藝術的始末來看，就不難理解它為何與同樣盛行於一九六〇年代的其他藝壇流派有著如此多的共通點。不過，提出地景藝術的各項特點，只是對它的初步分析。既然地景藝術呈現了其他藝壇流派的眾多概念，在下一小節裡，我們將以它的主要從事藝術家、作品形式，以及對藝術的看法來進行更深入的討論。

## 二 地景藝術之文件化與藝術品意涵

像紐澤西州的派恩荒地這種偏遠地區，或南北極那樣的冰天雪地，都可經由藝術形式重新整頓，將現有土地當作一種創作媒介來使用。而電視則可以將這個活動傳播到世界各地。試想在北極圈，一個『冰的城市』，裡面有寒冷的迷宮、冰河期金字塔、雪堆成的塔等，全都以嚴謹的抽象體系來建造。或是一個沒有固定形狀的『沙的城市』，裡面空無一物，但有人工沙丘、淺灘和沙坑。<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup>Smithson, Robert. "Towards the Development of an Air Terminal Site". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.56:

"Remote places such as the Pine Barrens of New Jersey and the frozen wastes of the North and South Poles could be co-ordinated by art forms that would use the actual land as a medium. Television could transmit such activity all over the world... Consider a 'City of Ice' in the Arctic, that would contain frigid labyrinths, glacial pyramids, and towers of snow, all built according to strict abstract systems. Or an amorphous 'City of Sand' that would be nothing but artificial dunes, and shallow sand pits."

一九六七年，史密森在這段文字中提出「將現有土地當作一種創作媒介來使用」的可能性，對「冰的城市」與「沙的城市」的展望，似乎已勾勒出他未來的創作方向。隔年，史密森就利用從各個地點收集來的泥土（包括紐澤西派恩荒地），創作了「非地點」系列；兩年後，他建造了著名的《螺旋堤》（盤踞在酒紅色湖水裡的黑色玄武岩堤防）。史密森著手進行的創作主題，也正是十九世紀以來美國風景畫家們所關注的領域，土地和風景都是他們心目中最重要的主角。史密森除了挪用這個長時間被繪畫所處理的概念外，也試圖去消除繪畫、雕塑、建築之間的界限，因為，他認為長久以來所遵行的藝術分類方式皆是狹隘而做作的。

在《朝向空中終點的發展》（*Toward the Development of an Air Terminal Site*）這篇文章裡，史密森大致敘述了兩個要點。第一是提出利用現有土地的可能性，特別是「偏遠地區」的土地，使它們成為創作媒材和主題。第二是提及像電視這樣的電子媒體，在藝術創作裡將會有新的意義，也就是「將這個活動傳播到世界各地」，讓地處偏遠的地景藝術可以傳播它的影像給無法直接觀看的群眾。讓一件完整的藝術作品不只具備了外在結構，還能藉由媒體無遠弗屆的呈現方式，接觸遠方的觀者。

史密森這個利用電視傳送地景藝術影像的構想，在一九六九年曾實現過，當時，德國漢諾威（Hannover）弗恩斯畫廊（Fernsehalerie）的蓋瑞·斯昆（Gerry Schum）策劃了一個名為「大地藝術」（Land Art）的電視節目，於四月十五日下午十點四十播出，內容為幾位地景藝術家的作品集錦，如理查·隆（Richard Long）、瓦爾特·德瑪利亞等人<sup>44</sup>，而史密森所提出的是一件地景裝置「化石礦場鏡面與四個鏡面移置」（*Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements*）。

---

<sup>44</sup>其他參與的藝術家還有詹·狄貝（Jan Dibbets）、巴力·佛拉那可（Barry Flanagan）、歐本漢、海瑟、波以辛（Boezem）。

如何將處在「邊陲」的地景藝術傳送給位在「中心」的觀者？這個問題從他一九六八年開始製作重要作品至一九七三年離開人世期間，自始至終都存在著，佔據其藝術創作的重心，也使得他的地景作品在同輩之中別具深意。不過，由於戶外作品的保存非常困難，所以，他也試著以照片、文字、電影等各式媒介來為戶外作品延伸出許多「相似物」(analogue)以茲記錄，因而產生了不少不同媒材、但都與地景藝術相關的其他非美術領域作品。其實，地景藝術與過程藝術、觀念藝術一樣，都遭遇到作品文件化的狀況，有的藝評家也因為如此，從形式上的呈現而將史密森的地景藝術與過程藝術、貧窮藝術等流派交互參照比較<sup>45</sup>。

以過程藝術 (Process Art) 來說，它是對藝術品靜態的傳統形式作竄改，強調的是過程，而不是作為結果的作品。如莫里斯 (Robert Morris) 就認為，藝術一向都是處在一種理性規定的框架中，從思想、創作到選擇材料，無一不循往例，導致作品的形式都只有在材料上強加意念而已，人們並沒有給材料本身自由，讓材料用自己的物理特性說話。於是他想到用軟質材料來製作雕塑，將毛毯垂掛在牆上 (圖 47)，由於毛毯本身是軟的，本身又有一定的重量，受了地球的引力就會漸漸地改變原有的形狀，尤其是有些毛毯上面還割了許多道裂口，這種改變就更是明顯。因此，莫里斯即用這種可變的性質表達了他的主張：藝術品的形式是可以存在於過程中的。從這個思想出發，莫里斯在一九六九年創作了更大膽的作品，他辦了一個展覽，在展覽室裡他放了一些雜亂無章的東西，有土、水、柏油、黏土、橡膠、玻璃、毯子、棉紗、錫紙等。他每天上午到這家畫廊來用這些東西即興地創作，到了下午就把他的即興之作展示出來。這些即興之作也沒有什麼悅目的樣子，只不過是他把這些材料隨便地組合在一起，每天換

---

<sup>45</sup>史密森的作品也被歸類在“anti-form”或“arte povera”。

Cf. Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, p.85, notes 3.

一個罷了。他也把這些即興之作拍成照片，作為他的創作紀錄，同時將這些照片貼在展覽室牆上展出。到了展期的最後幾天，他連對動手做作品都沒興趣了，就索性把差不多一噸重的材料通通混在一起，並且用攝影機拍下了混合它們的過程，然後把這堆廢物扔掉。他最終的展出就是公佈他這些天來的創作過程照片和影像，不僅強調出他對過程的看重，也盡情地把藝術的形式美硬是糟蹋了一番（圖 51）。

另一個藝術家理查·謝拉（Richard Serra, 1939-）也做過一個有名的過程藝術品《潑》（*Splash*）——真的把融化了的鉛往畫廊展覽室的牆上一潑，就完成了他的作品，不用說，再也沒有比這更自然更短暫的過程、更不具形式的作品了，潑出去的鉛在牆上形成一道痕跡，至今仍保留著，成為過程藝術裡的一個經典。從上述兩位藝術家的作品中，我們可以發覺，他們對傳統藝術品定義已產生質疑。在他們眼裡，藝術品已無力再表示所有創作過程，也不再是藝術家們所要追求的最後結果。以往，是過程成就結果，如今，是過程等於結果，於是，藝術品意涵也隨之改變。在破布與垃圾中體現的，是一種反抗精神，相對於高高在上的現代藝術，莫里斯和謝拉卻把藝術的形式和尊嚴踩在腳下，和一九二〇年代杜象拿小便斗來作為藝術品展出一樣，他們並不是為了讓觀眾在破布、垃圾中發現美，而是作一種觀念和態度的展示，風格不再是藝術家苦心追逐的對象，也不再是藝術家的簽名和個性。在過程藝術中，他們顯然是要逃離風格的建立，且在一切可能下和現存的藝術形式相互對抗：對抗藝術品在材料上的限制，用不定形的、不可塑造的材料來製作作品；對抗藝術品被商業污染，就用會變形、會消失的材料來做作品，讓它變得無法收藏；對抗人對藝術的自以為是的態度，則用廢物似的外表使藝術品不但不高雅，而且不堪入目。

與史密森有所來往的藝術家索爾·李威特（Sol LeWitt）原本也是一位最低限主義者，他可以僅使用一根線條，就創作出頗具形式美的作品來（圖 50），後來亦涉足了地景藝術方面的創作。一九六八年，他於荷蘭發表作

品《在洞裡的盒子》( Box in the hole , 圖 45 )<sup>46</sup>—在地上挖一個洞，然後將一個用鋼材做的立方體放進去，再埋起來。圍觀者問他：你把它埋上了，別人又看不見，這樣有什麼意義呢？李威特則回答：只要你們想到有這麼一回事就好了，它在不在有什麼關係！一九六九年，史密森在文章 航空藝術 ( Aerial Art )<sup>47</sup>裡描述了他準備請幾位藝術家在機場邊緣創作地景藝術品的計劃，其中也包括李威特，他又再次地提出類似作品。

李威特這樣強調觀念 ( concept ) 勝於物體 ( object ) 的想法，也使得他排進了觀念藝術家的名單裡，但是，我們要注意的是，無論過程藝術或觀念藝術多麼強調「過程」與「觀念」，它們還是無法脫離「形式」，也許是人們想要讓藝術不朽的企圖真的是非常頑固，就算時間對作品可以進行侵蝕和改變，但一個人的思想總不可能不帶著形象或形式吧？譬如我們說到抽象，我們怎麼去把一個觀念從它所附著的形象中抽離？抽象並不是把形和意分開，它無非是把非本質的東西去掉罷了，觀念藝術也不僅僅只有觀念，它還是要為體現藝術本質而尋找一種新形式！是故觀念藝術家想要擺脫藝術形式的企圖是做不到的，連他們的代表約瑟夫·柯舒斯 ( Joseph Kosuth ) 於一九六五年的作品《一張和三張椅子》( 圖 48 ) 裡所用的真椅子、椅子照片和椅子定義文字，合起來也是一種形式。

讓我們再回到地景藝術的文件化與藝術品意涵上。和過程藝術與觀念藝術比較起來，它似乎是走在中間路線上的，如史密森對《螺旋堤》就拍攝了許多照片，甚至還有電影，他看待這些地景藝術的「相似物」就像是另外一種創作，也認為它們同是作品。若仔細地去追究史密森個人對藝術品意涵的想法，可溯及一九六二年在理查·凱斯特蘭畫廊 ( Richard Castellane Gallery ) 展出的作品，當時他做了許多像生物標本一樣的東西——玻璃瓶裡裝著海綿或氫鹽基、氫氧化物之類的化學藥品，然後貼上標籤、

---

<sup>46</sup>Visser House in Bergeyk, Holland on July 1, 1968. From notebook for "Earthworks" exhibition.

<sup>47</sup>Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.118.

排成一行（圖 24）。這個展覽是史密森從抽象表現主義繪畫轉向立體作品的里程碑，呈現了史密森藝術生命的第二階段——將自我淡化，探討如何去界定藝術的功能。

在藝術家女友荷特（Nancy Holt）關切下，喚醒了史密森童年時對生物學的興趣，也促使他將生物的關切延伸至探究藝術內涵的範疇。如一個狂熱的生物學家一般，史密森蒐集了許多代表生命的標本，迥異的是，他不容許他的作品僅去模仿生命的外在。藉由生物標本得來的啟示，他發現了「藝術品是個容器」這個想法，也改變了作品形式。他的想法是：如同瓶裝生物標本一樣，藝術保存的不是生命，而是死亡；藝術的內容物並非活生生的本體，而是呆滯的物質。史密森所想的和過程藝術的概念正好相反，因為他仍舊視藝術品為理念運作或技術操作後的結果，但也表明了他不放棄形式的立場，藝術品對他來說，就是找到最理想的形式然後得以最大程度地體現他的觀念。

史密森對藝術品這樣的想法和諾曼（Bruce Nauman, 1941-）相似，後者也是一個不排除形式的觀念藝術家，他認為他有的只是幾個觀念，但他想把它們放進作品裡完成，就像他對杜象的興趣即在於：杜象能用物體來表現他的觀念。諾曼的確能如杜象那樣去選擇合適的形式來表達自己的觀念，例如他做了兩堵間隔極小的牆，只能勉強容許一個人通過，在這樣一個有著極大限制的地方，使得觀眾在行走時感受到身體被壓迫，連帶地也體會到人在生活中所受到的各方面侷限。

而一般的藝術史參考書在談論到地景藝術時，多會帶到它與其他後現代藝術一樣，都是急於從美術館出走的創作流派，如在上一節裡曾提過的藝術家邁可·海瑟（Michael Heizer）即是這樣一個例子。海瑟所做的地景藝術作品從不考慮視覺效果，他執意地要把其中「美」的因子去掉，並且一向堅持在美國西部荒涼的沙漠上創作他的地景藝術作品，一九六九年至

七一年間，他僱了人手在內華達州的沙漠裡挖出四萬噸的砂土，形成了一個巨大的深坑，名為《雙負空間》( *Double Negative* )，既不特別美，也無法讓觀眾看到，因為它地處於人煙罕至的沙漠腹地。可是海瑟對此並不以為意，他認為，他能在沙漠中發現一種未經污染的、平和的、宗教般寧靜的空間，那正是藝術家放置作品的絕佳地點；他的作品在那裡就夠了，他並不需要向任何人表明它的存在。這位來自一個人類考古學者家庭的藝術家，天生對野性的自然就有著親近感，他的作品自然也不會有太多的人工雕琢。《雙負空間》很容易使人聯想到壯觀的兵馬俑出土坑道，不同的是，海瑟並沒有替它搭起棚子稍作遮蓋，因為他對於文明世界裡所刻意保護的、矯飾的藝術有著很大的反感，於是他就用這種獨到的方式表達了他對美術館制度和藝術商品化的反抗。

不過，史密森對美術館與畫廊卻沒有如此極端的決裂，他在地景藝術和美術館、畫廊間巧妙地建立了一種和諧的關係，在第二章第二節「地點與非地點辯證」裡，我們將可看到他如何以「地點／非地點」系列室內雕塑，在畫廊裡朝外指向戶外空間，也可從他為地景藝術所製作的草稿、文字和照片，得知他對展出這些檔案資料的形式並不排斥。

談到這裡，我們可以歸納出：地景藝術與自然力的消長，與過程藝術或其他行動藝術的進行是相似的，它們的原件都無法被永久保存，只能留下檔案紀錄；但在藝術品的認定上，地景藝術又與觀念藝術接近，它們都各有著藝術家從觀念裡所得來的完整形式。在本節裡，暫且以這種對照的方法來說明地景藝術的特性，接下來在各章節裡將透過更多的作品實例，讓史密森對地景藝術文件化與藝術品意涵的看法能更夠加清晰。