

結 論

其實，對史密森的論述至今仍方興未艾，他的個展或聯展也持續地在世界各地進行著，如一九九三年至一九九四年間在法國、西班牙、比利時等地舉辦的回顧展¹⁸²；一九九五年在紐約由艾力斯·葛柏 (Elyse Goldberg) 於約翰·韋伯畫廊策劃的「攝影—羅伯特·史密森」(“Photographs-Robert Smithson”) 展、在加拿大由馬修·堤耶邦 (Matthew Teitlebaum) 於多倫多安大略藝廊 (Art Gallery of Ontario) 策劃的「羅伯特·史密森：運轉自然」(“Robert Smithson: Operations on Nature”) 在柏林展出的「羅伯特·史密森：螺旋堤，帕朗克旅館」(“Robert Smithson: Spiral Jetty, Hotel Palenque”) 等；一九九六年在義大利米蘭的耶米·封塔那藝廊 (Galleria Emi Fontana) 展出；一九九七年同樣由艾力斯·葛柏在紐約策劃的「熵文件：羅伯特·史密森」(“Issues of Entropy: Robert Smithson”)；一九九九年再於奧斯陸舉辦回顧展¹⁸³、於紐約詹姆斯·柯漢畫廊 (James Cohan Gallery) 舉辦由艾力斯·葛柏與詹姆斯·柯漢所策劃的「被觀看之語言和/或被閱讀之事物」(“Language to Be Looked at and/or Things to Be Read”)；二〇〇一年則以「羅伯特·史密森」(“Robert Smithson”) 為名在奧地利展出，由伊娃·斯克密特 (Eva Schmidt) 等人籌辦，此時亦正值《史密森文集》的德譯本第三版發行¹⁸⁴。

由上述歷史資料和展覽圖錄的蒐集過程中，可得知史密森所從事的藝術工作尚有多處值得深究的地方。關於他的地景藝術作品，都已被前人整理非常詳盡，也在期刊上不時地再被提出來討論，如二〇〇一年卡特·瑞

¹⁸² “Robert Smithson Une Retrospective 1960-1973: Drawings & Sculpture.” Curated by James Lingwood and Maggie Gilchrist, organized by Direction Des Musees Marseilles, France, and IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain; Palais Des Beaux Arts, Brussels, Belgium.

¹⁸³ “Robert Smithson Retrospective: Works 1956-1973.” Curated by Per B. J. Boym, The National Museum of Contemporary Art, Oslo Museet for Samtidskunst.

¹⁸⁴ Schmidt, Eva and Voeckler, Kai, ed. *The Writings of Robert Smithson*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, 2000.

特里夫 (Carter Ratcliff) 在《紙上藝術》(*Art on Paper*) 所寫的 作家專欄: 羅伯特·史密森的素描 (*Writer's Blocks: Robert Smithson's Drawings*) 蘇珊·哈利斯 (Susan Harris) 在《美國藝術》(*Art in America*) 上所寫的 史密森在詹姆斯·柯漢畫廊 (*Robert Smithson at James Cohan*) 等。不過, 多數文章原是為了展覽而產生, 為將史密森評介給大眾而刊載, 故一直停留在對作品表面的形式敘述。

也有文章如菲力浦·萊得 (Philip Leider) 在《美國藝術》上的 史密森與美國風景 (*Smithson and the American Landscape*) 葛瑞斯·葛路可 (Grace Glueck) 在《紐約時報》(*The New York Times*) 上的 將藝術視為被了解且透視的瞬間 (*Defining Art as a Moment To be Seized and X-Rayed*) 等, 較廣泛地將史密森的地景藝術概念延伸至歷史和認識論上。

而本論文在整理過相關資訊後, 以史密森一九六五至一九七三年從事地景藝術工作的時間為討論範圍, 撰寫方法則著重於史學研究上。從他的作品可大致歸納出幾個研究方向。首先, 地景藝術最為人所知的即是它與環境有關的藝術要點, 以及它直接在自然景觀中運作的創作方式。在創作手法上, 傳統的雕塑技巧在地景藝術中已被現代化重機械取代; 在創作理念上, 傳統雕塑將意念視覺化, 而地景藝術的作品本身即是藝術家所欲表達的意念, 因此, 創作過程並不會在作品形成後就停止, 而是隨著時間繼續增長或削減。就歷史定位來看, 史密森對雕塑領域所開啟的新境界, 雖然不是最先進的, 但也開創出與自然對話的新窗口。

其次, 就藝術品的新意涵來看, 創作媒材與藝術品價值在傳統裡一直是難以分割的, 高貴的素材意味著作品的高價, 但這個原則在地景藝術裡就無法成立了。從歷史的角度觀察地景藝術的來源時, 可溯及一九五〇年代羅森柏格 (Robert Rauschenberg, 圖 115) 利用草及土為材料完成一掛在牆上的作品, 來探究傳統藝術媒材的界限; 一九六〇年代克萊因 (Yves

Klein, 圖 116) 將作品暴露在戶外並與水、火、風雨共存，企圖令視覺藝術和環境產生交互作用，還利用天然海綿模仿地質層製作雕塑等等。除了這些早期的特殊作品外，六十年代晚期的藝術在媒材與構圖上的巨大轉變，即是對材料所附屬的美感加以承認。無組織或略為架構的彈性組合，或結晶體、有機物質等實驗都顯示了藝術的新觀念，使得材料的來源有一相當大的可能性。從接受自然形成的地表構造作為可行的藝術形式中，顯然可見到年輕的藝術家已有一種「藝術創作過程是作品的一部份」之意念。對新媒材普遍的探討，一定會對有可能構成藝術的領域，有更具包容的態度和較好的反應，這也是對傳統藝術價值觀再思考的面向。

再者，地景藝術與畫廊、美術館之間的關係是否也在媒材更新之後跟著改變了？一方面，既然它的藝術形體含括了自然現象，所在的位置又地處偏遠，無法讓多數觀眾親身體驗，等於和傳統藝術殿堂—美術館的室內構築脫鉤；一方面，受限於時空移轉為作品所帶來的變數，地景藝術的紀錄與保存對文件與檔案有相當大的依賴，在此情況下，作品是否又要以照片或草圖回歸至美術館呢？這個問題似乎為地景藝術和傳統收藏機制帶來了緊張氣氛，但是，在史密森的展覽裡卻可見到一種協調的現象，如「非地點」系列即是「室內地景藝術」，只有藉室內的侷促感才能凸出戶外的開闊感；而消失的戶外作品則藉手稿與草圖展出。一九七一年的亞伯特·波伊梅(Albert Boime)曾提出所謂的「草圖美學」(aesthetics of the sketch)，即認為草圖裡所具有的特質與哲學價值，事實上就是藝術所要具有的，自十七世紀開始，學院派就已認為它是藝術的過程及根本的步驟，在這其中，藝術家被引領著去表達他的「第一個靈感」(première pensée)——一種自發性和初始精神的基本感受，而史密森的草圖也提供了這樣一個思考方向。不過，感受作品的無形無限畢竟還是地景藝術的元素之一，和過程藝術一樣，照片或電影都不能讓觀眾重新參與創作的過程和作品的演變。

最後，本論文從史密森所處的時代背景裡，歸結出他受當時的社會風

氣的影響實在很大。在藝術創作方面，史密森是非常勇於嚐試與改變的，從五十年代繪製抽象表現主義油畫、拼貼印刷圖案的青少年歲月，到六十年代製作最低限主義風格的雕塑的創作成熟期等，都為他的地景藝術創作打下觀念和技術的基礎。其次，由史密森對結晶學、地圖學、物理學的鑽研，延伸至他的文字思想，再體現於地景藝術上的過程，可以歸結出那是一個微觀與巨觀的世界——在形式上，將自然界的事物一再簡化約分，形成最小單位的結晶體或生物組織後，其幾何狀構造即演變為最低限主義者的原則與風格，如他在《螺旋堤》一文中所寫：

《螺旋堤》的規模傾向於波動的，要視觀者的所在而定。規模不只是一個物體的決定因素，也可決定藝術。一條在牆上的裂縫，若觀者就其規模來看，無論大小，都可以稱它是大峽谷。一個房間也可以呈現出浩瀚無垠的太陽系。規模端賴一個人是否擁有對現實感知的能力和意識。當一個人拒絕將規模從尺寸裡釋放出來時，他將被留在一種外表確鑿的物體和語言裡。對我來說，規模所起的作用是變幻無常的。就《螺旋堤》而言，它是跳脫規模的。在視線高度上，這條尾狀物引導著人們進入一個不確定狀態的情況裡。觀者朝下注目的視線從一邊轉向另一邊，在內部與外部的邊緣辨認出不規則的鹽結晶沉澱物，它們聚集成整體，反射著不規則的地平線。而每一個鹽結晶立方體又反射出《螺旋堤》在某方面看來，是屬於結晶分子節理的。結晶體以螺旋式的增長向前推進了一個混亂的觀點。《螺旋堤》可以看作是一層螺旋形結晶體的節理，然後被放大百萬兆倍。¹⁸⁵

¹⁸⁵ Smithson, Robert. "The Spiral Jetty". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1996, p. 147:

"The scale of the Spiral Jetty tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon. A room could be made to take on the immensity of the solar system. Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception. When one refuses to release scale from size, one is left with an object or language that *appears* to be certain. For me scale operates by uncertainty. To be in the scale of the Spiral Jetty is to be out of it. On eye level, the tail leads one into an undifferentiated state of matter. One's downward gaze pitches from side to side, picking out random depositions of salt crystals on the inner and outer

若將某些微小事物的規模放大，置於開放空間裡，不管它處於地表或地下，都是一種紀念碑，成為宣示著人類軌跡的地景藝術。而在概念上，顯微鏡下的標本雖小，卻是一整個自然界、一整段歷史的縮影，這種代表性，也讓它們成為地景藝術裡地點感與時間感傳達的符號；相反的，若從空中俯視地景藝術，就會發現它們對自然所造成的漠視及侵入行為，引發人類與環境互動的思考。故微觀（micro）與巨觀（macro）、比例（scale）與規模（scope）也一直是史密森在創作裡所要討論的主題。而綜合本論文四個篇章裡所探討的各個面向，筆者雖不敢稱對史密森本人及其地景藝術有最精闢的見解，但由資料的收集、文獻的閱讀和作品的分析，大略可以從史密森的藝術生平和創作經歷中歸納出他所堅持的原則，和他處在當代藝壇上的特出貢獻。在這篇研究的末尾，筆者將以藝術家個人觀點、思想的主張和其作品形式、內容的呈現，試著為史密森的地景藝術寫下階段性的結論。

史密森對地景藝術一直持有一種史詩般的傳奇幻想——也可說是他對現代文明的曖昧態度，因為在自然和工業體系之間產生的矛盾和衝突實在很多，要如何去處理這樣的創作主題真的也需要親身經歷和深思熟慮。史密森的過人之處即在於他有能力去接受任何事物，包括醜陋的、和衰退的各種病變，再將這些另類的「質感」善加利用；有雜質的、不純粹的、退化的、和崩解的現象都可以納入他對「熵」原理探討的辯證過程。他了解演化（evolution）與增進（improvement）的發展：被增進的事物總是要另以其他優質的條件為代價，換得前進的動力，尤其是演化中經常伴隨著的能量喪失。我們在談到增進與演化時，總是依據它們對人類的利益而談，忽略了同時間還有一種破壞性的演化在進行。對風景來說，演化意味著一

edges, while the entire mass echoes the irregular horizons. And each cubic salt crystal echoes the Spiral Jetty in terms of the crystal's molecular lattice. Growth in a crystal advances around a dislocation point, in the manner of a screw. The Spiral Jetty could be considered one layer within the spiraling crystal lattice, magnified trillions of times."

種逐步的重新安排，增進也包括了事物正趨向衰退與腐朽；換句話說，一件事物總會在發展中逆向地代替另一件，而人類就正在使用一種以人為中心的演化方式，揮霍著他們的世界。

史密森並不是沒有察覺到這些演化過程裡的必要之惡，它們也許能反映出人類的消耗行為，但人類並不是衡量所有事物的準則；熵在跳脫出人類的道德觀和價值觀後，還是一個客觀存在的演化原則，而人類呢，有時候他們做的難免還是要和環境相抵觸。史密森身為一個受社會積極面薰陶的思考者與藝術家，一個好夢想的、但是也樂觀務實的人，對於人類的墮落（the Fall）其實是有深刻意識的。他並不會對生產線的效用過分關切，即使它是一種無盡的物品製造系統；他的藝術主題只著眼於存在這個世界上的、相互依賴附屬的那一部份，而這一部份正是它們兩者之間不可或缺的作用過程。

史密森也別有一番對自我中心及自我中心（egotism）的諷刺觀感：人們通常會坦然無愧地扮演他們自己，並對自己獨一無二的特質感到驕傲，但其實一個人只不過是沙堆中的一顆砂粒——只不過是整個群體裡的一部份罷了。要做自己、要以自我為中心的這種概念是非常美式的作風，完全和抽象表現主義者的個性和風格符合。如果沒有布拉克（Georges Braque, 1882-1963）和畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）早期絕對主觀的立體派繪畫，抽象表現主義裡的混亂與任性也不會存在。抽象表現主義畫家們就像滿屋子的極端個人主義者一樣，只有在他們的極端主義上彼此相似，至於其他的，還是在表現每個不同的「我」（me）。他們的藝術都和「我」有關，但這個「我」也包括了我們全部，若認真仔細地去研究它本身，就能適當地去了解別人；而就算一個人有缺點，他也必須學著去欣賞他的脆弱。與這種現象形成高度對比的，即是英式作風，他們的文化有著消弭一切差異的目的——受過教育的人們不但要以文雅、有教養的腔調說話，應對進退的禮節更是非常重要。史密森在這兩個極端的風氣裡，選擇了較為持

平的態度，他認為：若要讓一個人面向世界，放開他自己，適度的教化和自信是有幫助的，它們並不至於會阻礙一個人的自覺與行動。

史密森的藝術並非建立在分析法則的運作上，也不是源自於一個封閉的、被它本身侷限所阻塞的固有體制，和評論系統。他的藝術不會刻意地去符合那些由理論架構裡演繹出來的既定學說，或傾向所謂主流的史學概念。他的藝術是開放的，以宏觀的角度放眼於這個國家的廣闊幅員與規模，並有生為一個美國人的自覺。史密森有時會感到在他的同行之中，有許多人是過於文明和偏向歐式作風的，同時，他們的作品也呈現了過多的都市風尚、交互影響和量產行為。傑出的藝術品一向就不多見，要找到極少數的精英人才，更是不可多得。毫不要求精鍊的技法、享樂奢侈的絃外之音在大量的現代藝術中非常普遍，但史密森卻跳脫出當時大行其道的這種藝術流行架構，另闢一塊獨立天地。他不反對藝術家賺錢，但他也很不認同某部分人為了去呼應消費市場而改變自己，進而捲入了行銷和販售的工作，這種情況讓史密森感到憂心，因為這麼一來，藝術將不可避免向商業妥協或遭金錢玷污。藝術看起來似乎離尋常百姓的日常生活太遠了，而且缺乏一種從人文角度出發、符合群體社會需要的個性。史密森的理想就是：讓藝術從傳統的資助關係中得到釋放，讓它成為一種經濟又單純的創作活動；同時，他也試圖讓藝術在被私人買斷、佔有的既定模式之外，還有轉向與公眾和工業體系合作的可能。不過到後來，他也深刻地領悟出：若藝術家不能在某種資源上獨立——無論是所需經費或創作素材，他們還是都會受到限制；不管是在私人或團體的資助關係裡，藝術家們只不過是從一個牢籠換到另一個罷了。

直來直往與稍嫌挑剔的個性並不是史密森異於常人的地方。他對創作的態度是：盡量規劃出能避免掉偏差與失敗的方法。事實上，史密森在執行地景藝術的過程裡，常會有許多不利於他的狀況，而這時就需要一個有頭腦、有能量、富創造力的藝術家，去面對所有可能發生的問題。當然，

史密森也不是在某天早晨醒來，突然間就替他的問題想到了最完美利落的解決方案。就像一個人被連續不斷的打擊時，他唯一的生路即是採取行動，發動攻勢，然後用別有含意與傷人感情的幽默一步步地向他的同輩們與資助體系挑戰。

還有一點值得注意的，即先驗論者（transcendentalist）對史密森所造成的影響。就地景藝術而言，若史密森能擁有他自己的作品，這個理論也不會真的對他產生作用。這要如何解釋？因為他終究體會到，藝術就像知識一樣，難以為人所擁有，事實上，無論是環境限制所引起的困難，或作品文件化所造成的失真，史密森到最後也不能完全地擁有他的作品。這個想法對他而言非常重要，它指出了一種相當微妙的創作動機：不管是為了獲得收入才去做作品，或是作品完成後才會被人買走，這些情況都不能決定藝術該是什麼樣子。藝術家可以很自由地走進一個大牧場裡，僱用機械並利用隨手可得的材料來建造作品，而且相信他所作的藝術品在未來裡，無論經歷多少經濟或社會上的變動，都還會在那裡。從這點我們也可看出史密森是個實用主義者（pragmatist），他知道他的作品比別人更有冒險的必要性，於是多少會把作品紀錄下來；當然，發生在藝術家身上的意外也顯示了另一種創作的風險。處在戶外的物體會變成碎塊，或隨自然力改變，如同《螺旋堤》會因湖水上升而被淹沒，或因湖水蒸發而被陸地包圍。而史密森除了懷抱著個人積極的建設性，也接受了自然潛在的毀滅性，他非常地明白兩者之間的關聯——其實到最後，這些都已無關緊要，在史密森的觀點裡，偶然的機運和全然的計劃結果，往往是一樣的。