

第四章 時間的推演—熵與能量

在裝置作品過後，史密森構想了「流下」、「傾倒」等有關「重力」的探討，並以工業手法處理戶外地景藝術，此外，許多「熵」¹¹⁹的概念也加入了他的作品之中（以證明能量的消失），這種大量物質的傾倒活動也嘲諷了紐約的行動派繪畫（action painting）。如《柏油傾洩》（*Asphalt Rundown*，羅馬，圖 76）《水泥傾洩》（*Concrete Pour*，芝加哥）《黏膠清洩》（*Glue Pour*，溫哥華，圖 77）等，他推翻了已成形的行動、存在、規模等意念，將色域畫家創作手法中的快速、潮濕、裝飾性吸收轉化為遲緩、乾燥與流動在大地上的一種憂鬱。這些作品不只與抽象表現派矛盾，也是對地景藝術家的自嘲，有些人像紀念碑的製造者，拼命創作大尺寸物件與英雄式的標記，試圖對風景進行支配；而他的流動、傾洩則是被動的，出於一種對重力的屈服。

史密森在一九五〇年代時也曾經歷過當時美國藝壇上最風尚的抽象表現主義，他在抽象表現主義之餘波中，開始發展其藝術事業，並且著重在空間的主導特性，走著類似路線的還有丹·佛萊明（Dan Flavin）、羅伯特·艾爾文（Robert Irwin）、理查·謝拉（Richard Serra）等，他們並不創作那種被嚴格界定的繪畫或嚴謹雕塑，而是在一個能夠包圍觀眾的廣闊空間中闡述自己。不過，抽象表現主義畢竟為藝壇帶來了革命性的新技法與新觀念，促使最低限主義因對它有所反思而生。它可說是史密森接觸藝術

¹¹⁹ 熵，（entropy，中譯能趨疲）是物理學的一個概念，熵的定律就是所謂「熱力學第二定律」。簡單來說，熱力學有兩個重要的定律（熱力學還有第三定律，與低溫問題有關的）。

「熱力學第一定律」是指：宇宙中的物質與能量的總和是個常數（固定不變之意），不再增加，也不會減少，只是形式上的改變而沒有本質上的變化。

「熱力學第二定律」是指：物質與能量在形式上的變化是一種不可逆轉的轉換，由有效轉化到無效的狀態。故熵的數目上升，也意味著有效能量的減少。當我們燒一根柴取暖時，其火和柴所產生之熱能和光能就會轉向一種不可再轉用的能量發展。能量會轉化，且向無用的狀態作「單程的轉化」，這大約是「熵」的意思。

主流的開始，也是史密森放棄平面創作的轉折。作為一種風格，抽象表現主義¹²⁰對藝術的影響頗鉅，它改變了傳統架上繪畫的內涵，繪畫不再是美學的設計，不再是給畫家經營、分析、想像等思維活動的場所，卻成了畫家行動的空間；畫布變成了藝術家行動的載體，不再通過形象或形式象徵性地來表達感情，它是畫家感情流瀉的直接紀錄！史密森雖然在二十五歲前創作了許多這種形式的繪畫，但他卻一直不認同大多數畫家將他們的神話、信仰、情緒等在畫裡反覆描述，他認為，這種感性的抒發終究是無法長久的，於是，他在耗盡對畫布的熱情後（他在廿五歲左右放棄了繪畫¹²¹），因為結晶學，轉而冷靜地思考接下來的創作形式，他提到：

當我十九歲的時候，我受到紐曼（Barnett Newman），帕洛克（Jackson Pollock），杜比非（Jean Dubuffet），羅森伯格（Robert Rauschenberg），德庫寧（Willem de Kooning）等整個紐約畫派繪畫的衝擊，甚至還包括在微微諾畫廊（Viviano Gallery）遇到的艾倫·戴維（Alan Davie）。稍長，我對那些畫作算是非常熟練，但我還是放棄了它，而比較喜愛傳統的方法，最晚或許是在一九六零至一九六三年間。我只是感到，他們真的是不懂。先是神人同性論¹²²時常隱藏在帕洛克和德庫寧背後，我總覺得它是一個問題，我經常認為這是在一大片顏色下激盪的方式；甚至在紐曼後期的作品裡，仍舊指向某種猶太基督教的價值觀；我對包浩斯那種形式主義者的觀

¹²⁰ Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990. 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。

¹²¹ Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art." Interview conducted on July 14 and 19, 1972. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.284.

¹²² 「神人同性論」（anthropomorphism）與「麥可盧恩學說」（McLuhanism）相關，將一些動植物或一般物體（包括神）都認為與人一樣具有感覺與特性。

點不太有興趣，我在乎發自於原始需求和無意識的深刻這種原型。真正的突破在於我能克服這類潛在的異教神人同性論之後，藉結晶體去接觸物質結構之類的事。¹²³

但是，史密森的創作並沒有就此和抽象表現主義完全脫離。既然抽象表現主義改變了繪畫的空間，讓畫家可以「進入」畫面，且在畫中不存在繪畫一向要考慮的前景和背景問題，所以，當顏色滴落或灑在畫布上的時候，前景和背景即混成一片。繪畫成了整體的一塊，沒有中心，沒有主次，畫面是整面展開的，有時甚至可以任意分割。這些特點對西方繪畫來說是突破性的，它讓繪畫的內涵延伸了，對史密森的地景藝術來說，也是有啟發性的，例如他將柏油傾倒在山丘上、歐本漢將熱油潑灑在麥田裡時，與帕洛克的顏料滴落技法並無二致，它們都是某種「行動」，並與作品融為一體。而去除掉「繪畫」這個載體後，我們可明顯讀出抽象表現主義旨在說明一種意識—即虛空，一種無限展延之感覺與無定型之造型，當它轉移到雕塑或地景藝術上時，因其與生俱來的空間感，將更容易被體會。

當史密森將水泥、柏油、黏膠等液體從山坡上倒下去時，他同時也在表明一個他很感興趣的能量問題「熵」—這個來自於熱力學的原理一般認為是法國軍事工程師薩迪·卡諾（Sadi Carnot, 1796-1832）在研究提高蒸汽機效率時，奠定了研究「熱的運動規律」的基礎方法；即後由德國物理

¹²³ Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art". Interview conducted on July 14 and 19, 1972. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.283.

"Initially—well, when I was nineteen—the impact was Newman, Pollock, Dubuffet, Rauschenberg, de Kooning; even Alan Davie who I seen I think at the Viviano Gallery; the whole New York School of painting. I felt very much at home with that when I was in my late teens, but then I rejected it in favor of a more traditional approach. And this lasted from maybe 1960-1963" "I just felt that—they really didn't understand, first of all, anthropomorphism, which had constantly been lurking in Pollock and de Kooning. I always felt that a problem. I always thought it was somehow seething underneath all those masses of paint. And even Newman in his later work still referred to a certain kind of Judeo-Christian value. I wasn't that much interested in a sort of Bauhaus formalist view. I was interested in this kind of archetypal gut situation that was based on primordial needs and the unconscious depths. And the real breakthrough came once I was able to overcome this lurking pagan religious anthropomorphism. I was able to get into crystalline structures in terms of structures of matter and that sort of thing."

學家魯道夫·克勞修斯（Rudolph Clausius, 1822-1888）首度有系統地整理有關這方面的理論¹²⁴。一八七九年，克勞修斯在他的文章《熱度之力學理論》（The Mechanical Theory of Heat）中主要爭論的基本命題是：「熱從一個冷體轉向一個熱體時，不可能『無補償』的自行進行。」其推論涉及沉悶的數學邏輯，簡單的「熵」原則將於本章第二小節「遺址與紀念碑新解」裡詳細闡述。

《猶》文中深思熟慮的自然概念，遍佈在史密森的作品裡。藝術不再只是一個物體，因為大多數的觀者對最初的藝術品已愈來愈不熟悉。傳統的藝術界定是：一個被直接觀看的物體，以概念化的結構來強調特殊的內容，史密森將這個界定延伸出去，他使作品壯觀，即使它們必須透過照片或電影才能被看到，二手傳播成為其作品的溝通方式。

當史密森在建置《螺旋堤》時，企圖將藝術的中心帶至邊陲，把郊區變成新的藝術中心。這個新藝術從傳統藝術網絡中出走、只有極少數人能親至，並且由二手傳播媒介給大眾時，它成了個無法感同身受的經驗。在大型地景藝術如《螺旋堤》、《破碎圈/螺旋丘》裡，史密森廉價出售了一種紀念性，藝術品不再是能巡迴展出的作品，它們是傳說、虛幻的。

史密森在此時對地景藝術有了全新的想法。舉例來說，我們知道，「公園」這個名詞的傳統定義是：一個封閉的區域、裡面陳列或栽種著各式植物，而史密森則建造出內容物不一樣的「公園」。雖然早期的他曾注意到「生長」概念，但現在已經改變，他關心的是受後工業時代影響下的地景藝術、思及工業對土地所造成的破壞就像是一種發洩。藉由這些土地再生計劃，他試圖去處理沉澱物、露天礦脈，這些大「公園」裡，主題就是「熵」。

史密森不對工業廢棄物感到憂心，也不支持生態保護觀念：他與現實

¹²⁴ 主要參考 Guggenheim 在一九三三年所寫的“Moder Thermodynamics by the Methods of Willard Gibbs”一文資料。

世界保持距離，只在乎作一個形式主義者，只被垃圾和污染的外觀、規模吸引著，他的公園計劃重心在於地景，土地被開墾和污染所造成的巨大變化，形成了一種視覺動機，並無所謂價值的批判。很不幸地，此階段創作剛開始不久，就因為史密森發生死亡意外而中斷，也可說是消失—縱使他的素描草稿都還在，但再也不能將他的努力付諸實行了。

在第四章裡，本論文將以「遺址與紀念碑新解」為第一小節來探討史密森在從事地景藝術時，對物理學「熵」原理的引用，和他自「培塞克紀念碑」這篇文章以後，對時間和空間的看法。史密森藉由紀念碑的標示作用，將許多抽象的、非視覺的概念加以具體呈現，如以《柏油傾洩》來標示熵的運作，以最低限主義藝術家類似幾何結晶的作品來標示時間等。有關熵原理的沿革也會在第一小節中稍作介紹，它是物理學界的重要理論，其內容涉及複雜沉悶的數學推算，故在此僅以和史密森創作概念牽涉最多的「熱力學第二定律」為主要分析對象，並將熵原理的負成長定律和地景藝術的變動特質作一聯結。

經過對熵原理解釋後，在第二小節「消耗與自然力作用」裡，則將以史密森最著名的《螺旋堤》地景藝術和「螺旋堤」文章與電影為主，試著從這一個階段的作品來總和他過去所有的創作理念，包括《螺旋堤》的螺旋造型由來，對文學與電影創作的投入，對藝術品及複製品的看法，還有對象徵符號的引用等。在一系列的《螺旋堤》作品裡，史密森固然建造了一個面貌成熟的代表作，也對他原本的創作思路作不斷的修正，但我們仍可看出他的作品自一九六七年以來，其實都一直延續著他本身嚴謹及實事求是的個性而產生—不管是對科學原理的鑽研、對文學作品的涉獵，甚至是對藝術創作的執著，其用心的程度皆表現在精心計劃的素描草稿和不斷寫就的文字篇幅上，《螺旋堤》不但匯集了藝術家的前半生的思想，和地景藝術這一流派的極致，更表現出史密森個人的強烈企圖心。史密森的地景藝術作品雖然大都以土石等不起眼的素材來創作，但經由他不斷地賦

予土石新的含義，和不斷地擴張作品規模，他的地景作品已不再像「地點 / 非地點」系列或 猶加坦的鏡面-旅行事件 裡的鏡面裝置一樣，以一種隱約、不突兀的姿態存在於荒野裡，而是用一個能夠顯示人類創作軌跡的大型建造工程，以一種冒險犯難與開拓者的姿態，置放在廣闊的風景中，形成一個記號，亦是代表了時間與空間的紀念碑。故在「消耗與自然力作用」這一節裡，將對《螺旋堤》系列作品的創作過程予以陳述，也對史密森藝術生涯的最後一個階段加以探就與定位。

一 遺址與紀念碑新解

一九六六年，史密森第一篇發表於《藝術論壇》(*Artforum*) 的文章即為 熵與新紀念碑 (*Entropy and the New Monuments*)，他觀察到當時的雕塑作品多已捨棄了傳統的大理石和青銅，而進用工業產品如玻璃、塑膠、銻、電力等，也開始注意到某種低水平線的風景輪廓，如採石場或礦區等，一片偏僻、邊緣化的地方，其實都能納入創作領域。在文章中所提到的「熵」和「紀念碑」概念都是史密森作品的重要因子，前者是物理界的熱力學第二定律，後者是藝術界的作品紀念性質，兩個結合起來即是他對時間進一步的探討。

熵 (*entropy*，又譯能趨疲) 是熱力學的一個理論，在一八六八年由德國物理學家魯道夫·克勞修斯 (*Rudolf Clausius, 1822-1888*) 正式提出，它是一種物理學上的測量單位，用來為熱力學 (*Thermodynamics*) 中不可逆轉的物理變化定量。這個理論區分出可逆轉與不可逆轉過程的差別：在可逆轉過程中，熵的值是固定不動的；在不可逆過程中，熵的值則會增加。而在整個自然界裡，大多數的變化過程都屬於不可逆轉的，故它們所累積的熵值也會逐漸增加。

若以生活中的實際經驗來說明，就好比我們用兩個容器各自裝著不同溫度的液體，然後將它們倒在一起，屆時混合後的液體溫度將會平衡在兩者之間。在熱力學裡，這個過程即包括了它最重要的兩個觀念：能量 (*Energy*) 與熵。熱力學的能量理論在說明這兩個液體加起來的總熱度是固定的，沒有任何熱能會被加入或被取走。這個原則看來似乎合理，但其實溫度較高的液體在混合過程中，仍有可能會因為接觸到溫度較低的容器而消耗掉一些熱能。這種現象很少會有人注意到——熱能的平衡顯然地是一種不可逆轉的過程。

由這種不可逆轉的特性和對所有熱力學過程發展的觀察，我們可歸納出它們都是從不平衡狀態一直到平衡為止的現象，於是，克勞修斯和其他十九世紀中葉的人，就推論出一個以經驗為憑據的熱力學熵原理公式：物理體系中的熵值，在沒有外力影響之下，將隨時間行進而增加或維持不變，但它是不會減少的；熵值會一致地作用於能量和物質上，儘管人們想讓整個過程倒轉，就像電影倒帶一樣，但這在自然界裡是不可能實現的，因為時間本身就是一個很關鍵的、不可逆轉的元素。

熵是計算物理學中量的數值，與能量相似。它規範了所有從不平衡狀態一直到平衡為止的力學事物，不只有熱能轉換的過程，還包括了化學反應與生物學現象。很快地，熵就演變為正統物理學中最重要的一個概念，在另一位學者傑若米·瑞夫金（Jeremy Rifkin）的觀點裡，熵原理則是經由奧地利物理學家盧德威·伯特茲曼（Ludwig Boltzmann, 1844-1906）所證實的數學公式，它「不但是我們所知道的，最簡單的、也是最令人感到欽佩的科學概念 亦即是，它既不可能去產生熵值，也不會去消滅它 我們唯一所能作的，就是去將能量從一個狀態中轉換到另一個狀態。」¹²⁵

伯特茲曼將熵原理發展到另一方面，即氣體分子的不規則運動力學，

¹²⁵ Cf. Rifkin, Jeremy. *Entropie. Ein neues Weltbild*, Hamburg, 1982, pp. 43-44:

“the most simple as well as the most impressive scientific concept that we know... That is, it is neither possible to create entropy, nor to destroy it... The only thing we can do is to transform energy from one state into another.”

Cf. R. Arnheim, *Entropie und Kunst*, Köln 1979:

一九七九年，魯道夫·亞爾罕（Rudolf Arnheim）在「熵與藝術：混亂與秩序下的一篇散文」（Entropy and Art. An essay on Disorder and Order）一文中，將熵這個名詞以藝術史觀點來詮釋，在當時興起的眾多討論中視其為一種「穩固作用」（stabilizing influence），因為亞爾罕認為史密森的作品貢獻是建立在熵原理出發點上的，又提及熵原理是「今日為最低限主義服務與辯護的」（“today serves for a defense of Minimal Art and for the pleasure in chaos.”）。

Cf. Meschede, Friedrich. “How far does art extend into the innermost workings of the world?” In 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.87:

在這篇文章裡，佛列德理其·門斯卡得（Friedrich Meschede）認為亞爾罕的評論是一種對史密森的誤解。

為現象學與顯微鏡下的世界作一連結。氣體運動理論包括了運動狀態的各種或然率，例如同在一單位氣體中的分子（一立方公分有 10^{19} 個氣體分子）就不可能在固定的時間內，用同一種速度運動，而當它們達到平均狀態時，也是熵值最大的時候。伯特茲曼最有名的，即是推算熵 S 與自然對數（logarithm）或然率 W 的公式： $S = k \cdot \ln W$ ，它後來還鑄刻在維也納伯特茲曼的墓碑上。

熵值會不斷增強這樣的假設影響了許多層面，最為人所知、也可能是最重要的例子，即是應用在引擎熱能的最大效能理論上—引擎的效能永遠只能發揮到 100% 以下，因為引擎不可能把所有熱能都傳輸到它的運轉動作裡，包括發電廠裡的推進器、發電機，或汽車等，都有這種喪失熱能的狀況。熵也在討論環境或政治問題的各式文章裡扮演著重要角色，既然工業社會大量加工製造產品的過程是一種不可逆轉的程序，我們就由經濟上產生了越來越多、越來越龐大的熵值，這個抽象的物理過程隱藏於一些環境危害品中，如化學製品、放射物質或氣溫暖化等，它們都呈現出熵的積聚情形，並威脅到環境負荷的平衡。我們的宇宙能量總和在一開始時已是固定的，全球都處在於能量與熵相互吸收、釋出的過程中；這兩個有效的能量和無效的能量之間，存在著一種彼此消長的關係，也意味著有效能量只會不斷減少，這就是熵的世界觀，其基本信念即是：當熵值達到最大的時候，一切能量差別就趨近於零，由此也發展出關乎宇宙生死的「熱寂說」（Thermodynamic Equilibrium）。

總地來說，在熱力學中有兩個重要定律：

「熱力學第一定律」是指：宇宙中的物質與能量的總和是個常數（固定不變之意），不再增加，也不會減少，只是形式上的改變而沒有本質上的變化。應用到生活層面上，它可說是極樂觀的物質不滅定律。

「熱力學第二定律」是指：物質與能量在形式上的變化是一種不可逆

轉的轉換，在交互作用過程裡，能量會從有效轉化到無效的狀態。熵是無效能量的度量值，熵 S 的變化量等於「熱轉換到系統中的能量 Q (energy)」除以此情況下的溫度 T ，即 $S=Q/T$ 。故在一封閉系統中，熵的數目上升，也意味著有效能量的減少。當我們燒一根柴取暖時，其火和柴所產生之熱能和光能就會轉向一種不可再轉用的能量發展。能量會轉化，且向無用的狀態作「單程的轉化」，這大約是「熵」的意思。

基本上，被史密森引用的就是所謂「熱力學第二定律」，他把熵看作是一種「能源耗損」(energy drain)，亦如威利·西弗 (Wylie Sypher) 所提：「熵是倒轉的進化」¹²⁶，一個封閉系統內的熵是會隨時間而增長的，時間越長，熵值越大，能源就越少。在一九六七年的另一篇文章 培塞克紀念碑 (The Monuments of Passaic) 裡，他舉了個深入淺出的例子：

在你心裡想像一個裝沙的箱子，一半放入黑沙、另一半放入白沙後，讓一個小孩在上面順時針方向跑，讓沙子混合並開始轉為灰色；然後再讓他逆時針方向跑，但沙子卻不會再回復成黑白兩半了，我們只得到越來越深的灰色和不斷增加的熵。¹²⁷

熵與新紀念碑 中在討論卡爾·安德列 (Carl Andre)、丹·佛萊明 (Dan Flavin)、唐納·賈得 (Donald Judd)、羅伯特·莫里斯 (Robert Morris)、索爾·勒威特 (Sol LeWitt) 等最低限主義者的作品上佔了大半篇幅，他把那種幾何風格和結晶學作了連結：由於大多數最低限主義作品都極力去除人為創作的痕跡，強調出工業產品線條，這種理性思考正與科學原則相

¹²⁶ Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.15.

"It has also corroborated Wylie Sypher's insight that 'Entropy is evolution in reverse.'"

¹²⁷ Smithson, Robert. "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.74.

"Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy."

符，故史密森很輕易地就在兩者間找出一種對照，從最低限主義者的作品歸結到對固體的討論；而一般認知上的固體，就是屬於結晶狀態的，結晶的產生本屬於一種物理和化學作用（如作用於晶體的壓力和溫度）過程，於是結晶體便代表了所有物體構成的通則。此外，它們還具有必須經歷時間才得以生成或耗磨的通則。故結晶體結構本身不但是一種形式簡約的最低限風格，也是史密森用來將「時間」視覺化的具體形象，而「時間越長，熵值越大」，「熵」體現在結晶體上，也代表了曾經有多少能量產生、後來又消失了。

其次，史密森認為「地點」是一個富歷史性（historic）的名詞，它是建築或雕塑物體的基址、用地，也是事物存在或發生的遺跡、舊址，可與歷史對照查證。故史密森在「熵」文中探討「紀念碑」時，較著重在「時間」這項概念。「熵」文裡寫到：

不若那些舊的紀念碑使我們想起過往，新的紀念碑似乎要讓我們忘掉未來。¹²⁸

既然「時間越長，熵值越大，能源就越少」那麼新紀念碑就如同結晶體一樣，是「時間」視覺化的另一個標誌。它「並非為好幾世代而建，而是要反對世代。它們將時間減約，降為分秒，而不是再現幾世紀的冗長時間。這樣的時間是極少、甚至完全不占空間的，過去和未來都沒有置身之地了」。他舉佛萊明的「瞬間紀念碑」（instant-monuments，圖 90）為例，它就是個無形的紀念碑，人們只有在亮燈的瞬間才能看見，並感覺到它是一部份時間而非一部份空間；它在日光燈點亮時才存在，熄燈後即消失。由此，充分暗示了史密森質疑著傳統裡的「紀念碑」式雕塑，它們所佔的空間、所追求的永恆不變，根本不是這個一直消耗能源的自然界所能允許

¹²⁸ Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.11.

"Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future."

的。人類往往只能由傳統紀念碑意識到千年萬年，卻忘了這千年萬年也是由一秒累積起來的，當每一秒在流逝時，少有人可以感覺得到。

我們可以說，史密森藉著「熵」原理，來強調出「時間」這項要素，也一併帶出了「能量」這個主題。宇宙裡原本就存在著能量（如重力、溫度等），當物體和它們發生作用時，隨著時間增加，能量消耗，熵值也變大。所以，從一九六九年芝加哥的《水泥傾洩》（*Concrete Pour*）、羅馬的《柏油傾洩》（*Asphalt Rundown*）到一九七一年俄亥俄州的《半掩埋柴房》（*Partially Buried Woodshed*，圖 91）等，都是這個過程的結果，也是「熵」的視覺化。史密森一方面藉物質潑濺在地面上的動作、大量土石壓垮屋樑的破壞來表示一種無法還原的情況，另一方面也用「流動」與「傾倒」手法來暗示能量的存在。

二 消耗與自然力作用

史密森在一九七二年所建造的《螺旋堤》，是一件結合了建築、測量與眾多人事的地景藝術作品。它總共搬運了六千六百五十噸的材料，動用了兩百九十二個卡車時數（每一趟路要花三十至六十分鐘）和六百二十五個人工工時（每小時內要堆置十噸以上的材料）；花費了近乎一萬八千美金（還不包括許多額外支出）。建造《螺旋堤》的九千美金，由紐約朵汪畫廊的維吉尼亞·朵汪贊助，另外的九千美金則由在溫哥華、威尼斯、加州等地開設艾斯畫廊（Ace Gallery）的道格拉斯·克里斯門斯（Douglas Christmas）提供，贊助後來所拍攝的《螺旋堤》電影。後來，史密森即以一些早期作品向朵汪和克里斯門斯交換了《螺旋堤》和其電影的單獨所有權。而到現在為止¹²⁹，荷特仍為保存作品而持續地繳納一百六十美金的年

¹²⁹ Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981,

租，這是根據當年史密森向猶他州土地管理委員會（Utah Land Board）租用大鹽湖北邊的十英畝地所訂立的二十年租約。

而儘管史密森為《螺旋堤》作了許多比其他作品更詳盡的檔案，包括一部卅五分鐘長的十六毫米電影¹³⁰和一篇「螺旋堤」文章，它仍然變成一個頗被世人誤解的作品。對許多人來說，《螺旋堤》是一個矗立在風景裡的經典英雄形象。如果，帕洛克為繪畫和規模創立了一個新標準——將巨大的畫布擺在地上，然後大膽地用滴落顏料作畫，那麼，史密森就是利用當地所有的泥土、鹽結晶、岩石和水，不經事前詳細考慮地，建造出一個螺旋形的紀念碑藝術。《螺旋堤》對許多觀者來說，只有在照片上看過，更別提到實地去感受了。對廿世紀的人來說，《螺旋堤》是可與埃及的金字塔、俄亥俄州的巨蛇座土堆、英格蘭的史前巨大石柱群匹敵的人工奇景，他們視《螺旋堤》為人類征服荒野、最宏偉壯觀的例子，也是風景裡的一個特殊記號。

但這些人們所誤解的是，《螺旋堤》的建立並不全然是二十世紀的時代象徵，它無法如在月球上留下腳印一樣，是專屬於這個世紀的重大突破。如果說，《螺旋堤》代表了一種英雄式的紀念碑形象，那麼這種姿態也是有「時代錯誤」（anachronistic）的，換句話說，《螺旋堤》並不能像金字塔一樣，具備了體現全面「時代精神」的條件¹³¹。史密森也察覺到了《螺旋堤》被賦予的英雄光環，事實上，他也對作品的這點特性作了另一番解釋：在《螺旋堤》電影裡，他把建造作品的傳統機械裝置，如笨重的履帶牽引車、發出嘎吱巨響的傾倒車等，比喻成史前時代的雷克斯暴龍¹³²，令人聯想到一種未經開化的景象，並覺得這個作品好似是一個以土法煉鋼所

p. 191.

¹³⁰ 《螺旋堤》電影每部以 300 美金售出，而電影加上素描則是 700 美金。

¹³¹ 「時代精神」（Geistesgeschichte）為一史學研究概念，強調由每個時代裡，包括藝術與哲學等各種活動方式所產生出來的「時代精神」（spirit of the age）特性，使用這個概念的包括了研究文藝復興時期著名的歷史學家雅各·波卡特（Jacob Burckhardt）。

¹³² Tyrannosaurus Rex。

樹立起來的原始紀念碑，而非一個標榜著現代科技的里程碑。

而談到《螺旋堤》作品概念形成的經過，就要從史密森對尋找一種水質感到興趣開始：先前，他聽說在玻利維亞（Bolivia）有一些位於內陸、水面呈紅色且帶鹽份的湖，他就覺得頗為適合創作，但顯然地，南美地區實在離他太遠了。後來，史密森知道有一種在猶他州大鹽湖裡面的細菌可以將水面染紅，就決定到那裡進行研究，所以，對紅色含鹽湖水的關注就成為發想作品的第一要素。其次，在作品形式的設定方面，一開始史密森原本想要做的是一個小島（圖 92），但在他探訪過這個地點時，他就改變心意，轉而考慮作一個螺旋狀作品（圖 93）。

另外就環境來說，首先，大鹽湖本身的紅色含鹽湖水就像血液一樣，象徵著所有事物最初的開端；其次，在離大鹽湖羅佐點（Rozel Point）較遠處的石油鑽塔所滲出的油脂，不難令人聯想到包括瀝青與柏油等這些自遠古以來就積存的能源，也讓史密森從這類原料裡再次追溯了史前時代；再過去一點，即是「金色尖鐵紀念碑」（Golden Spike monument），它是一個陳舊過時的現成物標誌，紀念一些鐵軌在這裡和第一條橫貫大陸的鐵路連結，不過現在這個運輸系統已經廢止了，令人有種時間進展推移的觀感。而《螺旋堤》即座落在這個有「美國死海」¹³³之稱的湖裡，成為一個時間的縮影：生命的起源（細菌）在融合了鹽分的湖水裡滋長，象徵了最遙遠的過去；湖裡著名的、具毀滅性力量的漩渦，象徵了處在中期的過去；而不再令人信服的「金色尖鐵紀念碑」，則象徵了離現在最近的過去。不過，這些歷史變遷在由廢棄鑽油設備所象徵的「現在」裡，都顯得微不足道，而且被粉碎了，所有的過去看來似乎都已被抵消，變成了沒有價值的、無用的東西。這裡不僅有人為的、被丟棄的遺跡，連時間也是被消耗的，說明了宇宙裡由「熵」這種負能量所造成的結果。

¹³³ “America’s Dead Sea”。

就在猶他州這片充滿了象徵意味的湖水上，史密森決定了《螺旋堤》的建造地點。一種不均勻的螺旋狀鹽結晶會在夏末時，沿著湖岸形成週期性的堅硬外殼，令人聯想到史密森原本就很喜愛的結晶學；而在湖底最底層的生命，如細菌與病毒等，則都是生命的開端，它們也有著結晶狀的構造，是許多生命起源的線索。在史密森的藏書裡有一本施樂特(J. E. Cirlot)的《象徵辭典》(*Dictionary of Symbols*)，它在書裡對「螺旋」錯綜複雜的象徵含義是這麼解釋的：

它是一個宇宙萬物演進的概要圖像，也是一個象徵著月亮運行軌道的古典形式，一個生長的象徵，與黃金數字(Golden Number)有關，產生於地球自轉概念之外(Housay 所主張的)。在埃及的象形文字系統裡，螺旋可對照於希伯來文，代表天體運行中的宇宙外形，或是指單一性與多重性之間的關係。比較特別且重要的是，關於螺旋被視作束縛與大蛇的部分，還有，螺旋本來就是個宇宙的觀點。上述那些概念可以用神話的形式說明如下：「在離這裡深不可測的最底處，出現了一個呈螺旋狀的圓圈在盤繞的螺旋形裡，臥著一條蛇，一個智慧與永恆的象徵。」現在，可被發現的螺旋主要有三種形式：往外擴展的(如星雲)，往內收縮的(如旋風或漩渦)和固定僵化的(如蝸牛殼)。在第一類裡，它是一個積極的太陽象徵，而在第二、三類裡，它則是消極的月球象徵。不過，大多數的理論家，包括伊利亞德(Eliade)，都同意螺旋的象徵作用是相當複雜而且來歷不明的，目前它和夜行動物、水的關係是暫時被公認的。若回到最古老的傳統思想裡，我們就會發現在創造性螺旋(順時針方向旋轉，歸屬於智慧女神雅典娜)與像旋風這種毀滅性螺旋(向左快速捲繞，歸屬於海神波塞頓)之間的區別。而如我們所見，螺旋(如蛇和印度教義中的庫答里尼力量)也可以表示一種潛在的中心，就像蜘蛛網一樣。還有一種情況，在全世界的裝飾藝術裡，螺旋形無疑地是一個最不可或缺的基本象徵圖案，無論是由特定一點捲曲成弧線的簡單形狀、渦卷形裝飾或 S 形物件等皆

是。¹³⁴

如同施樂特的字典一樣，史密森的《螺旋堤》（The Spiral Jetty）也是一篇象徵符號的概要解說，大部分都與他的《螺旋堤》互相對應。史密森挪用了這個形式裡所有可能的意義，目的不僅在創造一個自古以來就有的原型，也試圖在這些可能有的意味之間作一種均衡的聯結，故沒有一個象徵元素能夠特別強勢地去支配這個作品——當然，除了逆時針方向旋轉的《螺旋堤》本身暗示的「熵」與毀滅，是史密森特別要強調的。

而螺旋對史密森和《螺旋堤》來說，無疑地是最重要的象徵圖案。它最早出現於一九六一年，史密森在一張硬卡紙上所畫的紅色螺旋——標題為《血之眼》（*Eye of Blood*，圖 94），並明顯地有抽象表現主義的影子。在這件小作品和《螺旋堤》間隔的十年裡，史密森將他的藝術帶離了那種刻意宣洩的情感和製造幻覺的技巧，轉而朝向觀念上的徹底寫實主義（literalism）發展。他試著讓物質材料變成最能明白表示自身意涵的象徵，而不是借用文字來引發觀者的聯想，如此，他才有辦法使自己的作品脫離

¹³⁴ J. E. Cirlot, *Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul and New York: Philosophical Library, 1962. pp. 305-306:

“A schematic image of the evolution of the universe. It is also a classical form symbolizing the orbit of the moon, and a symbol for growth, related to the Golden Number, arising (so Housay maintains) out of the concept of the rotation of the earth. In the Egyptian system of hieroglyphs the spiral – corresponding to the Hebrew vau – denotes cosmic forms in motion, or the relationship between unity and multiplicity. Of especial importance in relation to the spiral are bonds and serpents. The spiral is essentially macrocosmic. The above ideas have been expressed in mythic form as follows: ‘From out of the unfathomable deeps here arose a circle shaped in spirals... Coiled up within the spirals, lies a snake, a symbol of wisdom and eternity.’ Now, the spiral can be found in three main forms: expanding (as in the nebula), contracting (like the whirlwind or whirlpool) or ossified (like the snail’s shell). In the first case it is an active sun-symbol, in the second and third cases it is a negative moon-symbol. Nevertheless, most theorists, including Eliade, are agreed that the symbolism of the spiral is fairly complex and of doubtful origin. Its relationship with lunar animals and with water has been provisionally admitted. Going right back to the most ancient traditions, we find the distinction being made between the creative spiral (rising in clockwise direction, and attributed to Pallas Athene) and the destructive spiral like a whirlwind (which twirls round to the left, and is an attribute of Poseidon). As we have seen, the spiral (like the snake or serpent and the Kundalini force of Tantrist doctrine) can also represent the potential center as in the example of the spider’s web. Be that as it may, the spiral is certainly one of the essential motifs of the symbolism of ornamental art all over the world, either in the simple form of a curve curling up from a given point, or in the shape of scrolls, or sigmas, etc.”

文學性的標題與暗示。相對的，在《螺旋堤》文章和電影裡，他則自由地運用了文學的形式，創作出和地景藝術概念相關的敘述作品，但又不全然依附在地景藝術上，它們是可以獨立存在的。當史密森在對《螺旋堤》概念作一系統的闡述時，那件畫著紅色螺旋的小作品大概已被遺忘了，畢竟它在藝術家眼裡只是一個極不成熟的私人收藏罷了。

史密森的第一個螺旋形構想，還是要追溯到一九六七年，他為「達拉斯-福特沃斯地方機場」所作的雕塑造型。最初，他所想到的是一個名為《清晰區域》(Clear Zone, 圖 95)的「回」字型溝槽，承襲了前一年《瀝青池與碎石坑》(Tar Pool and Gravel Pit, 圖 53)模型的正方形構造；然後，史密森又重新擬了另一個雕塑造型，稱之為《航空地圖-達拉斯-福特沃斯地方機場計劃》(Aerial Map – Proposal for Dallas-Fort Worth Regional Airport, 1967, 圖 64)，儘管這個雕塑模型在他原來的構想裡是由鏡子組成的，不過藝術家在這個計劃的最後定案裡寫著：

一系列連續前進的三角形水泥鋪面將呈現一種螺旋的效果。它將做得和這個地點所能容許的範圍一般大，而且還能讓接近或離去的飛機看見。¹³⁵

這些機場雕塑計劃最立即的效應，就是讓史密森對物件的紀念碑規模有了全新的評估。以往，他所熟悉的都是畫廊規模下的作品尺寸，當他必須處理這麼龐大的面積時，他對作品和空間的關係也改觀了——畢竟計劃的內容是一個專為機場設置的起降空地，近乎一萬一千至一萬四千英尺長，或如史密森所說的：「有中央公園那麼大」¹³⁶，所以他就從這時起，開始思考作品的尺寸問題。史密森最早得到的啟示即是將畫廊視同為另一個較窄小的空間，它只負荷得起一些從室外場所帶回來的土石樣本而已，但史密森對這樣的作品形式竟大感興趣，用「非地點」這樣的名詞來稱呼佈置

¹³⁵ Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 118: "A progression of triangular concrete pavements that would result in a spiral effect. This could be built as large as the site would allow, and could be seen from approaching and departing aircraft."

¹³⁶ Ibid., p.116: "about the length of Central Park."

在畫廊裡的大小標本，並以此將它們和戶外的真實「地點」區別開來；當史密森在面對廣大的室外空間時，他就將畫廊看作一個重要的註腳，展示著由他的旅途中所帶回來的風景碎片，並稱它們為藝術。史密森藉著「非地點」名稱，促使畫廊轉變為和移動的飛行器、電影院相等的空間——也就是說，它可以隨意地轉變為任何地方。

就像電影院一樣，畫廊也試圖讓它本身模糊掉，盡量不使人感覺到它的存在。它們用純白且樸素的的外觀掩飾著自己，如此一來，無論是多麼簡單與抽象的藝術品，都能夠被突顯出來，成為一個賦有意義的物體。在為「達拉斯-福特沃斯地方機場」計劃工作期間，不但讓史密森重新檢視了他早期所作的最低限主義風格結晶體造型，也促使他開始注意到地圖上的各個特殊地點，並視地圖上的塊狀分區為一種抽象的造型，有把它們製成立體雕塑的可能。史密森有些早期雕塑即是以幾何狀的固體構成，在他完成機場雕塑計劃後，很快地，他就創作了幾件利用區域地圖上抽象線條輻射所形成的角度、世界地圖經緯度交錯所形成的區塊為造型的雕塑，如《盤旋》(*Gyrostasis* , 圖 96) 與《傾斜層》(*Leaning Strata* , 圖 71、圖 72) 等。在《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*) 或《一個非地點，富蘭克林，紐澤西》(*A Nonsite, Franklin, New Jersey*) 出現以前，這些雕塑可說是史密森的最低限主義風格雕塑階段到創作「非地點」系列階段這段時期的中點。

一九六八年，史密森將《航空地圖-達拉斯-福特沃斯地方機場計劃》這件作品的平板造型加以立體化後，製作了雕塑《盤旋》，仍舊保持了他的螺旋構想。一九七四年，「赫胥宏美術館與雕塑公園」(Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 為他們的藝術品出版了一本永久典藏目錄，其中也收集了史密森試著說明《盤旋》這件作品的文字：

《盤旋》(*Gyrostasis*) 這個標題指的是一個物理學理論，處理有關物

體旋轉的，而物體在旋轉的同時，仍會保持它們的平衡。這件作品為一個立著的、由三角形組合構成的螺旋。當我在做這件雕塑的時候，我也先參考了地球行星來進行製作草圖的步驟。人們可能會把它當成是迴轉儀旋轉時的結晶狀片斷，或是像一個抽象的三度空間地圖般，指向一九七〇年時位在猶他州大鹽湖的《螺旋堤》。《盤旋》是具有連帶關係的，它不應該只被視為一個獨立存在的物件。¹³⁷

在處理《航空地圖-達拉斯-福特沃斯地方機場計劃》時，史密森正進行著一場對地圖的實驗：他製作了一些混合著抽象製圖格子的草稿，目的在於創造出一張抽象地圖，如同他在一九六八年的文章《鄰近藝術的語言博物館（A Museum of Language in the Vicinity of Art）》裡所引述的李維斯·卡洛（Lewis Carroll）的空白地圖《蛇鯊狩獵》¹³⁸一樣。在卡洛的地圖裡，只有海洋存在，別無他物，也沒有任何分界線去規範出任何區域。史密森延續了卡洛的想法，僅利用製圖學裡的概要線條夾角去建構他的幾何形雕塑，創造出一系列完全沒有指示對象，只根據它們本身的規則去測量距離與規模的立體地圖。史密森煞費苦心地製作這些雕塑，其概念類似於原始時期的地圖原型，特別是愛斯基摩人刻在木頭上的浮凸航海圖，和美索不達米亞北方人刻在乾涸黏土上的地圖（距今約三千八百年）等。

從這些地圖形式概念裡，史密森發展出《盤旋》、《傾斜層》和「非地點」，而最早的《航空地圖-達拉斯-福特沃斯地方機場計劃》就是他地圖實驗過程裡的一個過渡期作品。《盤旋》和《航空地圖》的三角狀螺旋原型

¹³⁷ Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p. 96:

“The title Gyrostasis refers to a branch of physics that deals with rotating bodies, and their tendency to maintain their equilibrium. The work is a standing triangulated spiral. When I made the sculpture I was thinking of mapping procedures that refer to the planet Earth. One could consider it as a crystallized fragment of a gyroscopic rotation, or as an abstract three dimensional map that points to the Spiral Jetty, 1970 in the Great Salt Lake, Utah. Gyrostasis is relational, and should not be considered as an isolated object.”

¹³⁸ 詳見本論文第二章第一節。

皆源自《清晰區域：螺旋反射池塘》(Clear Zone: the *Spiral Reflecting Pool* , 圖 95) 裡一個挖了四英尺深、一百五十英尺寬的水泥製正方形螺旋。這個原型的重要性不僅在於它預示了《螺旋堤》的產生，也在於它直接指向了一種結晶體的延伸模式——當結晶體有一個裂口時，就會產生螺旋，並形成螺旋形的錯位。

史密森在幾件早期素描裡，已顯示了他對《盤旋》的初步構想。一九六六年，史密森在研究地圖製作程序時，就曾作了一件《六角時鐘》(*Crator with Reflected Numbers, or the Hexagonal Clock* , 圖 98) 素描，它畫在一張特殊的、標有詳細座標方格紙上；依照方格紙上的標示線，史密森將三百六十度的表面配置分成了六個各為六十度的間隔；這六個間隔與最中心的圓圈相接時，就形成了一個六角形，底下的圓圈部分則被塗上了黑色。這種標示著地球球面的圓圈形式，在一九六七年時也為藝術家所沿用，史密森仿照著南北極的概念，製作了另一件名為《熵極地》(*Entropic Pole* , 圖 99) 的素描，這件素描的基底是一張沼澤地帶的區域圖，離紐澤西州魯勒福特東邊的柏爾郡 (Bergen Country) 不遠。十二邊形的《熵極地》影印地圖有點類似一九六八年五月史密森在沃克藝術中心 (Walker Art Center) 展出的第二件「非地點」作品¹³⁹附件，後者在史密森的書面指示下，本來應

¹³⁹ Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p. 104.

《一個非地點，富蘭克林，紐澤西，1968》(*A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968*) 通常都會被認為是史密森「非地點」系列的第二件作品，但其實它是第三件。第二件「非地點」是特別由明尼蘇達州，明尼阿波里斯市 (Minneapolis) 的沃克藝術中心工作人員組裝起來的，為史密森參加「六藝術家六個展」(6 Artists 6 Exhibitions) 的作品，其他展出者還有貝爾 (Bell) 克里沙 (Chryssa) 英斯里 (Insley) 艾爾文 (Irwin) 惠特曼 (Whitman) 等人。第二件「非地點」作品的內容有，十二個木製的楔形盒子，每個長寬高各為 12x41x21 英吋，整組直徑為 108 英吋，盒子外部都漆上了平整的白色，並加上了標示角度的裝飾鏡子，整件作品就像一張抽象的等高線地圖般。掛在牆上的影印地圖即是《熵極地》——離紐澤西州魯勒福特東邊柏爾郡不遠的一個沼澤區地圖，它所標示的是「飛航極限點」(point of no return, 不能回航點) 的平面圖，本身也是「非地點」作品裡的一部份。一九六七年五月卅日，史密森寫信給弗萊德曼 (Friedman)，談到有關「非地點」的時候即說道：「我們不必在水牛城展出『非地點』，其實，你應該把你們裝置的那件作品拆掉。」(“We don’t need the Nonsite in the Buffalo exhibition, in fact you might as well destroy the one you built.”) 史密森會想要銷毀掉這件作品的原因，可能是它的形式太過於裝飾與抽象，或根本無法令人滿意地、完全反映出原有「地

該在畫廊內裝置完成的，但是後來當史密森看到它的時候，它已經被毀損了。《六角時鐘》與《熵極地》都可看作是《盤旋》的源頭，指示出這件雕塑的最初發想：在《盤旋》的草圖（圖 97）裡，有一個大六角形，由它的中心點向外輻射出去的線條，構成了旋轉似的六角形輪軸，切割出許多三角形來。十二個正切的三角形以漸次下降的順序被挑選出來，作為《盤旋》這件雕塑的主體，代表著製圖步驟的抽象概念，它同時也創造了一個固態的等腰三角形網絡，圍繞著一個未能明確辨識出來的空洞，這個空洞即指向真正的「熵極地」。

《盤旋》與一九六六年製作的雕塑《終端》(*Terminal*)有著密切關係，事實上，《盤旋》也可說是《終端》的反向倒轉。《終端》包括了十一片六角形切片，由小漸大地向中間並排，它的六角形中心正是《盤旋》所圍繞著的空洞；《盤旋》的每一個三角形底邊都正好是六角形的邊長，而《終端》則是將所有的切片都向中間最大的那個六角形靠攏。倒轉或鏡像倒置的現象在史密森的作品裡並不少見，它通常包含了一種辯證法——尤其是這些幾何雕塑完成後短時間內所作的「地點／非地點」系列，更是史密森試圖進行符號學辯證的一例。《盤旋》、《終端》和「非地點」的緊密關聯，可由史密森的第一件「非地點」作品——《非地點，派恩荒地，紐澤西》中再次驗證，後者掛在牆上的影印地圖與放在地上的砂土容器，都是六角形的。《非地點，派恩荒地，紐澤西》這件作品是由製圖步驟與透視圖法修訂而成的，在影印地圖最中心的會合點，是傳統透視法裡消失點凝聚的地方，也變成了一個「熵極地」。這張經過史密森變造過的地圖，現在因為熵的作用，而使得處理實際空間的一切系統都失效了，地圖上的格線與符號已不再具備它們原本的功能，它們在「非地點」裡就只是作品的一部份

點」的差異等。這件作品包含了許多對史密森而言非常重要的元素，但它們的合併方式和別的「非地點」比較起來，卻在某個程度上少了一種精確與力量。故哈伯斯也認為：在《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*)完成，藝術家已進入他的辯證階段後，「非地點」二號卻突然倒退一步，又回到接近最低限主義風格時期的樣子去了。

而已。

《盤旋》亦可說是由結晶學演變出來的結果。隨著結晶體的規律性和它們的排列方式，這件雕塑也屬於「角錐形厚板與飛揚方尖碑」¹⁴⁰這一系統的形式——它是由藝術家對飛機起飛動線觀察而來的概念，但不同於飛機的是，《盤旋》處於一個不受時間影響的領域裡，如畫廊或美術館中；這件雕塑是固定的，凍結了時間在行進過程裡的片段，並將它們變成一連串向上傾斜的螺旋形結晶。

由史密森對螺旋的持續性研究，我們可以確定螺旋在藝術家的心目中，是一個很特別的形狀，它藉著一個沒有閉合的缺口，以一種迂迴繞行的線條前進或後退，在同時間裡向外擴張又向內收縮，使得大小空間都糾結在一起，錯亂倒置。一個人若從大鹽湖岸邊走到《螺旋堤》上一向左轉逆時針方向走，沿著堤防外緣往中心前進，即代表了時間的倒轉；若向右轉順時針方向走，從堤防中心退回到大鹽湖岸邊，即代表著時間的前進。

「時間」在這個象徵性的符號裡扮演了關鍵性的角色，因為它正是一個不可逆轉的過程。一九六七年，史密森曾在文章《培塞克紀念碑》裡為時間與熵的消長作了個具體描述：「在你心裡想像一個裝沙的箱子，一半放入黑沙、另一半放入白沙後，讓一個小孩在上面順時針方向跑，讓沙子混合並開始轉為灰色；然後再讓他逆時針方向跑，但沙子卻不會再回復成黑白兩半了，我們只得到越來越深的灰色和不斷增加的熵。」

史密森在這個例子裡所提到的小孩，正是照著螺旋堤似的曲線在跑，黑、白沙的混合代表了一個不可逆轉的過程：隨著小孩奔跑的次數增加，沙箱裡的沙就混合得更均勻；隨著時間的增長，熵的數值也逐漸的累積。就算我們將這個過程倒轉，逆向操作，或試圖令時間返回，都不可能將熵的數值降低或消除掉，因為，熵本身就是一種喪失，一旦它作用於某種事

¹⁴⁰ “pyramidal slabs and flying obelisks”

物上，無論時間或能量，皆無法恢復原狀。史密森接著也將熵原理推論到電影上：

當然，如果我們將這樣一個實驗拍攝成電影，我們就能藉由電影的倒轉播放，來證明永恆的可逆性，但遲早這部電影它自己也會壞掉，進入或迷失在不可逆轉的情況之中。¹⁴¹

從上述這段討論裡，我們大略可以了解史密森採用螺旋為創作主題的動機與螺旋形作品演變的過程。基本上，史密森仍受最低限主義裡無生命力但富獨立性的記號所影響，如出現在其雕塑或素描裡的圓圈、三角形、矩形或正方形等；另外，這些幾何記號所牽涉的數理推算、晶體結構和製圖技術也提供了史密森在創作上的許多可能，例如《盤旋》這件較大的作品即指向了十九世紀的對數擴展系統，以及結晶體的生成模式，它的螺旋狀造型甚至還代表了一種生命起源的生物學符號。在一九七 年的《螺旋堤》完成之前，史密森對螺旋形的想法就已經很清晰了，並且發展出一套他個人的螺旋概念。螺旋在史密森的觀點裡，不僅和其他外形相似的螺旋狀事物有關，也是熵與不可逆原則的象徵符號。

《螺旋堤》在一九七 年初夏時建造於大鹽湖北側，剛開始，只是史密森對這片水面的瞬間感覺：

當我看著這個地方，它所反射出來的地平線好像是個固定的氣旋，閃爍搖曳的光影使得整個風景都搖晃起來。一個潛在的地震擴散至顫動的寂靜中，再轉入不移動的、旋轉的感覺。這整個地方可說是封閉在一個巨大球體裡的旋轉。而在這樣轉動的環境裡，浮現了『螺旋堤』的發展可能。

¹⁴¹ Coplans, John. "Robert Smithson, The Amarillo Ramp". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, P. 47:
"Of course, if we filmed such an experiment we could prove the reversibility of eternity by showing the film backwards, but then sooner or later the film itself would crumble or get lost and enter the state of irreversibility."

被這片風景的第一印象所引發出來的創作構想，在實際地建造完成後，人們可以走到《螺旋堤》上面去，像一個儀式般地徐徐行進：順著螺旋朝左方旋轉時，堤防上的小徑會引領著人們直通被藻類染紅的水面，進入一個彷彿可吞噬萬物的中心——在飽受一種死亡的威脅後，向右從順時鐘方向走出來。這種緩慢曲折的前進與螺旋狀形式即是迷宮最初的樣子，暗喻著一條通往地下世界的走道，具體呈現神話裡對死亡的觀念——「Et in Utah ego」，死亡必須和生命的概念融合，個體才會有所自覺。《螺旋堤》與其電影中包含了物質變化過程裡的隱喻（如血、紅酒、紅色的鹽湖水）以及源自於宇宙天文構造裡的元素（如湖中的神秘漩渦、螺旋星雲、沿著螺旋堆積的結晶鹽、直昇機的螺旋槳、片盤上捲繞的底片條帶等），顯示了史密森一向從文學、科學和藝術等領域汲取創意的習慣。另一方面，雖說這件地景藝術的完成並非全靠個人力量，但史密森也不因團隊工作的複雜，而在建造過程中對任何細節妥協，他還是致力於呈現出作品最原始的構想，藉由它來傳達一種凝聚眾人目光的力量，好營造臨場經驗的話題性。

透過《螺旋堤》的文章與電影，史密森也同時兼具了藝術家與藝術史家兩個角色。他在文章與電影開始時，像一個認真的藝術家和導演一樣，態度嚴謹且根據事實，然後又變成一個藝術史家，在文章與電影後半段發掘出所有事物的各種意義。顧及到這座堤防的螺旋狀造型，史密森如藝術史家般，自由地聯想和尋找一些無關緊要的螺旋資訊，組合在他的文章和電影裡，如布朗庫西（Brancusi）對喬伊絲（James Joyce）耳朵形狀的描

¹⁴² Smithson, Robert. "The Spiral Jetty". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.146:
 "As I looked at the site, it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. A dormant earthquake spread into the fluttering stillness, into a spinning sensation without movement. This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From the gyrating space emerged the possibility of the Spiral Jetty."

寫、帕洛克的《熱度之眼》(*Eyes in Heat*)、鹽結晶的聚合、直昇機 (helicopter, 從希臘字 helix 而來, 意為螺旋) 銀河、無數螺旋構成的恆星、電影盤帶等, 連他的電影觀眾座位在放映室裡也是迂迴排列著的; 到最後, 史密森的文章和電影都過度負荷了潛在的象徵作用, 演變成一團混亂與「熵」的抵消現象。

史密森的象徵學也表現在另一方面, 他原本計劃在《螺旋堤》附近建造一個「螺旋堤博物館」(*Spiral Jetty museum*, 圖 101): 它在地面上的形狀像是個被截去了頂端的金字塔, 由一堆岩石瓦礫堆起; 而它的大部分空間則是在地下, 博物館的這部分即由地下鹽層所構成, 人們可以從一道螺旋式樓梯下到一個鹽壁放映室內。這個博物館明顯地反應了一則自十九世紀以來就有的傳說, 相傳在大鹽湖裡的漩渦下, 有著神秘的地下通道, 而且可以直通到太平洋。

自一九七二年開始, 《螺旋堤》就被水面蓋過了。儘管大鹽湖的水位從一九五〇年代初就開始消退, 並在十年後降到了它的最低點, 但湖水由一九六三年起又開始上升, 且持續增高。而在過去二十年裡¹⁴³, 湖面水位除了增高外, 就只有些輕微的季節性變動。根據荷特的說法, 即使在史密森建造堤防之前的七年內, 湖水已就固定的速率在上升, 但他還是期待湖面能保持著穩定水位; 她認為史密森並沒有預期到水平面會高過於以往數十年的高度, 至少他相信在五十年短期內, 不會發生這種情況。有一次, 史密森被問到萬一《螺旋堤》被湖水淹沒了該怎麼辦, 他的回答是, 他將把這個作品再加高十五英尺—由此可見, 他也意圖在自然力作用裡, 力求保持作品的原有輪廓; 一九七二年, 當《螺旋堤》被湖水淹蓋後, 事實上他也曾計劃過, 若湖水再沒有消退的跡象, 他即將堤防增高。

¹⁴³ Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p. 196。由一九八一年算起的前二十年。

而為《螺旋堤》計劃所作的攝影紀錄，也讓史密森在「檔案證據」(documentary evidence) 和「藝術物件」(art object) 之間的差異上，著實進行了一番爭論與界定。在建造《螺旋堤》時，史密森曾將過去作品的照片當作藝術品售出¹⁴⁴，而他後來也將《螺旋堤》的特大型照片簽名之後，賣給一個義大利收藏家。除此之外，史密森還從《螺旋堤》電影裡擷取出單張劇照，拼湊成三相板(圖 105)。當時的觀念藝術家們將「藝術物件」稱之為「檔案證據」，因為他們販賣的主要是一種「觀念」(儘管他們仍繼續在畫廊裡出售他們的攝影和印刷品「證據」)，而從事地景藝術的史密森也可能就順著這股潮流，出讓他的攝影紀錄供收藏家購買；不過，當他的攝影開始被視為藝術時，他就決定不再賣出任何照片，但當他在畫廊展出時，一種矛盾的情形也會產生：在畫廊裡的照片對《螺旋堤》來說，只是一種「檔案證據」，也是用來重建地景藝術原貌的依據；然而，對照片本身來說，從它們的拍攝手法、擺設位置等條件來看，也不失為一件完整的「藝術物件」。所以，對藝術品或複製品的認定似乎應該取決於藝術家最當初的創作理念，以史密森對文字與影像的看重，他所有地景作品的「檔案證據」應可被視同為「藝術物件」裡的一種。

在《螺旋堤》電影方面，一九七一年時，史密森畫了一連串描繪電影場景的草圖，稱之為「電影分鏡」(Movie Treatment)，將他所經驗到的「地景」(landscape) 和「地景雕塑」(landscape-sculpture) 作了個有助於融合的連結。它所關注的是：分解地景雕塑的建造過程，試圖在不可逆的行動時間內，找到一種可複製作品的可能性，但在這同時也說明了：在實際的地景作品裡，時間和物質是無論如何都會受到某種程度耗損的，因此史密森也由這點開始討論「熵」的問題。

在《螺旋堤》電影裡，當直昇機由空中俯拍史密森沿著螺旋堤逆時針

¹⁴⁴ 一九七一年，史密森將《一個剖面上的六個標點》(*Six Stops on a Section*) 的「第二個標點」彩色放大照片分配給複合 (Multiples) 公司。

方向奔跑時，他自己也變成了一個「熵」的象徵。他有意識地模仿西區考克（Alfred Hitchcock）《北西北》（*North by Northwest*）一片中，凱利·葛蘭特（Cary Grant）被空中噴灑農藥的飛機追逐的情節，還有另一連串拍攝羅許莫爾山（Mount Rushmore）這個經典的美國防禦工事的鏡頭；在這部片裡，葛蘭特在一種很偶然的狀況下變了一個冷戰英雄——他被誤認為是美國情報機關的特務人員，但其實這個情報局只是杜撰來混淆俄國人的。葛蘭特就好像有一個不存在的孿生兄弟一般，在虛構的情報局裡另有一個他自己的翻版。當史密森這個藝術家在他的《螺旋堤》上奔跑時，他也正如一個觀者般在看著自己的作品。

一般來說，觀眾想要把電影放映幾次都可以，甚至可以倒帶重播，但是，史密森也說道：

如果我們將這樣的實驗拍成電影，倒帶播放它以證明永恆的存在，遲早這部電影本身會瓦解、迷失，進入一個不能逆轉的世界。就某一方面來說，電影替現實的分解提供了一種虛幻與暫時的逃避。電影裡虛假的不朽讓觀眾有種能超越永恆的錯覺，不過，好比『巨星』他們也只是一時的。

145

從這段話裡，我們可以察覺史密森對電影的感覺是極矛盾的，他一方面期待電影能為他的地景藝術留下紀錄，但一方面又不希望電影會奪去他的作品原創精神，於是，他即試著讓電影也成為他的作品之一。除了拍攝《螺旋堤》電影，史密森還另外作過幾次電影劇本撰寫和錄影創作。而他想要自己製作電影的具體行動可追溯至一九六七年，在《紀念碑》（*The*

¹⁴⁵ Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p.94:

"...if we filmed such an experiment we could prove the reversibility of eternity by showing the film backwards, but then sooner or later the film itself would crumble or get lost and enter the state of irreversibility. Somehow this suggests that the cinema offers an illusive or temporary escape from physical dissolution. The false immortality of the film gives the viewer an illusion of control over eternity - but "the superstars" are fading. "

Monuments) 這部電影劇本裡，描述了一次二日之旅：從派恩荒地 (Pine Barrens) 新澤西州其他荒原出發，一直到大西洋城 (Atlantic City)。參與旅行的有史密森·荷特·卡爾·安德列 (Carl Andre) 羅伯特·莫里斯 (Robert Morris) 和畫廊經營者維吉尼亞·朵汪 (Virginia Dwan) 等。在車上，他們聽著 UFO 電台¹⁴⁶的新聞，在晚上，一群藝術家就在汽車旅館裡夢見了外星人的侵略。電影結束的畫面是製作一件藝術品、展覽開幕和閉幕派對。史密森在這部片子裡將紀錄片形式和科幻小說場景都合併於創作過程裡了¹⁴⁷。

但事實上，儘管史密森有劇本構想、鏡頭運轉、放映環境設定等巨細靡遺的電影計劃，但「沒有一件是完成的」¹⁴⁸。如寫《紀念碑》劇本之前，他就已經在一九六六年的「佛特沃斯地方機場計劃」裡，提到要把位於機場邊緣的藝術品製作成影片在航空站裡播放，但隨著計劃終止，這個想法也不曾實現；一九六八年，史密森偕荷特·邁可·海瑟 (Michael Heizer) 旅行到加州的莫諾湖 (Mono Lake) 時，曾為準備《螺旋堤》電影而拍了幾個鏡頭，但只有片段，仍不能算是正式影片；一九六九年的錄影《東岸—西岸》(*Eastcoast-Westcoast*) 和前者比較之下，就稍微完整了些，它的內容主要在紀錄一場有嘲諷意味的爭論—發生在一個理智冷靜的紐約藝術家 (荷特扮演) 和一個快樂主義的加州藝術家 (史密森飾) 之間。雖然這部片有較明顯的主題，但相對地也使得攝影退居至旁觀者的位置，與史密森在電影美學上的發展並無太大關聯。

一九七〇 史密森準備在德州休士頓的北伍得礦場 (Northwood Quarry) 創作的《德州氾濫》(*Texas Overflow*, 圖 104), 即以九件電影分鏡草稿呈

¹⁴⁶ 指歐森·威爾斯 (Orson Welles) 自一九三〇年起著名的廣播頻道。

¹⁴⁷ Smithson, Robert. "The Monument, Outline for a Film". Archives of American Art, Washington D. C., microfilm 3834/0671-0673. 此劇本大綱為一九六七年的手寫稿，可參照註 40。

¹⁴⁸ Smithson, Robert. "A Cinematic Atopia". *Artforum* 10, No 1 (September 1971)
In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.142: "Nothing was done."

現。在這個計劃裡，流動的瀝青將以唧筒抽取再澆灌於一堆石灰岩碎片上，直到它們都被蓋過、形成一個水平面為止。在計劃作品的建造步驟時，草稿上所指示的分鏡方法包括了靜止、旋轉與搖攝（pan），一九七二年同樣在德州構想的《硫磺圈》（*Ring of Sulphur*）草稿片段裡，鏡頭就針對硫磺如何運送到作品預定地、流進容器裡的過程採取多樣化的透視，旁白則配上了對地質學家的訪問。這些為電影所作的草稿雖然不是很完整，前兩件作品計劃後來也沒實現，但運用天然素材、並將它們納入影片範圍裡的作法，卻像是一種對土地舉行的儀式。

一九七一年史密森與荷特製作的另一部小影片《沼澤》（*Swamp*）¹⁴⁹，就以較自發性的手法拍攝，並沒有事先考察、素描過，在六分鐘的片子裡，攝影機以低視點輪流地轉向左邊、右邊，並穿過茂密的蘆葦叢。從發想地景空間的主題意識、對創作素材運輸過程的觀察，到地景雕塑的建造，都是史密森電影裡的一部份。此外，還有奇異的想像，例如在一九七一年的草圖《巴拿馬走道》（*Panama Passage*，圖 103）

裡，一個經由巴拿馬運河運送硫磺的鏡頭（儀式），被化膿、腐爛、死亡的場景（犧牲）切入，從魚的屍體插在香蕉堆裡、鳥的羽毛散落在崩潰的西瓜上、燃燒的鳳梨再轉到擠眼鏡蛇毒的畫面、念著生化毒素的參考書目、和透過紫色濾鏡拍攝的悶熱棕櫚樹風景。同年的另一部草圖則描述了作品《硫磺之島》（*Sulfur Island*）的建造過程，中間卻被一段螳螂交尾的畫面打斷，隨後公螳螂即被母的殺死並吃掉，明顯地以暴力來指涉宗教的犧牲儀式，說明了生與死的瞬間交替；在配音裡，一個德州人正回答著「它以後會是什麼樣子？」（*What will it be like in the future?*）這個問題。

一九七一年，在荷蘭艾門（Emmen）附近建造的《破碎圈/螺旋丘》（*Broken Circle/Spiral Hill*，圖 106、圖 107）也有幾張素描和尚未剪接的

¹⁴⁹ 六分鐘，十六毫米，彩色。

影片資料，這個電影計劃幾乎已近完成，在架構上明顯地與《螺旋堤》電影相似。片中剪進了一九五三年荷蘭水災的紀錄片畫面，還有冰河的劇照，製造了一種冰河時期的氛圍。根據素描，攝影機鏡頭應該誇張地以直昇機或小飛機的飛行路線，在空中繞圈並拍攝作品（圖 108）。

一九七一年，史密森即拍了與地景雕塑《螺旋堤》（*Spiral Jetty*）同名的電影。這次除了一些速寫，還有兩大張素描《螺旋堤電影分鏡，第一部，第二部》（*Movie Treatment for Spiral Jetty, Part 1, Part 2*，圖 74）非常仔細且精確地描述了聲音、文字、圖片等在電影畫面裡呈現的最後結果¹⁵⁰。紙上佈滿了擦拭、剪貼的記號、打字機文字紙片，許多迂迴的箭號串起了文字和圖片的順序，並且為錯綜複雜的螺旋形狀作解讀。草稿裡顯示出隨著電影的逐步進行，分鏡也平行地作過了修正，因此，這兩張電影分鏡表在實質上，並不同於之前只為創作意念作註解的其他素描¹⁵¹。而電影的畫面則給人一種昏暗微弱的印象，它顯示了對這個地點觀念性與物理性的探究、在大鹽湖中用石塊建造螺旋的過程、人行走在上面的片段和從直昇機上拍攝、垂直移動的鏡頭。我們可以說，史密森以往從未能實現的各個草圖構想，到拍攝《螺旋堤》時，都在次地被檢視和統整了。

透過攝影機取景框所看到的畫面，與史密森作品中的廣闊地景、大型雕塑非常接近，紀錄重型機具對土地的作用和隨後進行的反思常是電影裡的基本元素。其實，史密森算是一個十分著迷於攝影的藝術家，早年的他即「完全被 Instamatic 400（柯達公司傻瓜相機）所控制」¹⁵²。一九七一年起，相機被十六毫米攝影機取代，不過在美學概念和操作技術的部分仍實

¹⁵⁰ 三十五分鐘，十六毫米，彩色有聲。

¹⁵¹ 在《螺旋堤》電影草圖裡，史密森標示了他的電影技巧、音效來源與引用出處。這兩張素描被複製在海報上，宣傳史密森一九七一年十一月在朵汪畫廊的展覽。展覽為期一個月，他將把畫廊內的空間轉變為有排椅的電影院，亦有期刊圖片展示。

同時，這部電影也在洛杉磯和溫哥華的艾思畫廊（Ace Gallery）展出。

¹⁵² Cf. Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981, p.90.

踐得不多，經由蒙太奇剪接之後，可以幫助他將那些創作概念和影片元素並列，得出他想要的結果來。而史密森雖然曾在「猶加坦的鏡面-旅行事件」一文中，極力地想去除攝影對實際「地點」的影響，但他在各地遊歷時，卻仍不能免俗地使用了相機和攝影機。

基本上，史密森的創作概念一直是延續的，只是每個階段的手法不同，就形成了各種形式的作品。從以前的旅行見聞錄裡擷取出來的經驗，在不自覺中已融合進電影的分鏡畫面，如一九六七年「培塞克紀念碑」(The Monuments of Passaic, New Jersey) 一九六九年「猶加坦的鏡面-旅行事件」等文章裡敘述的景象，都在電影裡再現：閱讀地圖，從移動的車子裡看出去的、不斷向後飛的風景，垂直或水平的視點，長時間的近拍和查看——當然還有旋轉著攝影機畫面、讓觀者彷彿陷入了深淵般的鏡頭。同樣的，從電影上複製下來的圖片也配合著文字，穿插在史密森的文章裡，為他複雜的思緒加以註解。要如何在地景和觀者之間的交流過程裡組織起經驗與認知呢？在戶外環境裡選擇一個特定的地點，並將它拍攝成電影，就像有了神力一樣能再現發生過的事嗎？

製作與拍攝作品都是相通的。當然，電影畫面裡所湧出的水不能再重來，但會有一種與時間平行的感覺——是暫時的也是當時的。¹⁵³

一九八九年，伊娃·斯克密特 (Eva Schmidt) 在「羅伯特·史密森的「熵原理」電影」(Et in Utah ego: Robert Smithson's "Entropologic" Cinema)¹⁵⁴一文中就提到：史密森的電影除了難以實踐外，大部分也不比原先的構想來得出色，這個情形說明了要把媒體機器和藝術手法融合有多麼的困

¹⁵³ Ibid:

“Both the making and the filming of the work informed each other. Of course, the water rushing in the film is not rushing anymore, but there is a sense of parallel times- both temporal and atemporal.”

¹⁵⁴ Cf. Schmidt, Eva. “Et in Utah ego: Robert Smithson's 'Entropologic' Cinema”. In 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.48.

難。一九二 至三 年代初，曼·雷（Man Ray）曾是第一個嚐試運用電影媒體的藝術家，但後來他就放棄了，並重新認可繪畫形式，因為他覺得還是繪畫最能順應創作者的任何情緒¹⁵⁵。

斯克密特也提到，以電影形式來記錄或創造作品，除了顯示電子媒體的興起，也傳達出地景藝術家的期待：他們希望除了畫廊和美術館外，還有另一個管道，好讓作品能接觸到更廣闊的群眾，這也是史密森和其他人不斷地去試驗電影媒體的動機。而史密森更夢想著藉由媒體網絡的連結，能讓他的地景雕塑進入到美國文化裡，為此，他還一度想到好萊塢去擔任科幻電影製片的藝術顧問，實踐他對神話、科學及大銀幕的興趣¹⁵⁶。

電影對史密森來說，擁有一種「將理解力帶到別處的力量」¹⁵⁷，就像他的「非地點」與鏡面裝置一樣，可以代表其創作概念。透過電影的蒙太奇剪接，夢想、現實、記憶與烏托邦式的構思都可以被連結起來，時間與空間也將融合在流動的、連續不斷的畫面裡。在史密森的影片中，因為那些電影情節即來自他的系列攝影或單張照片，所以不管是靜態或動態的鏡頭都可看出他精確處理過的痕跡。另外，電影就像小說一般，不僅能反映現實狀況，還能將視覺印象加以重組，就其本身而言，它能「將我們所能想到的、最實在的、最具體的事物變成了一連串突如其來的意外。任何次序都可被重新安排，看起來脫序的，也能被整理得有條不紊。藉著排除不穩定的因子，我們可以達成某種凝聚的情況，至少維持一會兒。在單一的長方形電影銀幕裡，不管其中有多少種不同的次序，都會一次呈現在眼

¹⁵⁵ Cf. Man Ray. *Selbstportrait*, Munich 1983, p. 310, p. 252. 在一九二 年代，曼·雷曾坦率地直稱自己是爛電影（bad films）的導演。

¹⁵⁶ Cf. Archives of American Art, microfilm 3833/0537: 史密森曾於一九七二年七月十三日寫給美國礦業代表會主席艾倫·歐法頓（Allen Overton）的信中提及此想法。

¹⁵⁷ Smithson, Robert. "A Cinematic Atopia". *Artforum* 10, No 1 (September 1971)
In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.142: "power to take perception elsewhere."

前。」¹⁵⁸

史密森不只把電影這個媒體當作是紀錄地景藝術的工具，也把它看作是思想和視覺的奇妙綜合體。從他對電影製作的投入，也反映出他是一個熱愛觀看電影的人。他覺得，沒有其他視覺媒體能比電影更能引起人們的幻覺：在銀幕上，由於生理上的視覺暫留，而讓每秒鐘廿四格的底片形成連續動作，描繪出導演心中烏托邦式的社會交流；在銀幕下，看電影猶如進行一場膜拜儀式，神話與夢想於影像和現實的不斷交疊下混合了。電影所反映的現實和觀眾靜止不動的凝視，構成了一個令人著迷的氛圍，而這個虛構的世界是無法被外界穿透與支配的。

我們可以說，史密森對電影的著迷已近乎一種宗教狂熱。他形容自己是個「終極電影參與者」(“The ultimate film goer”)，就像愛爾蘭劇作家貝其德(Samuel Beckett)在《柏拉圖之洞窟》(Plato’s cave)中所塑造的角色一樣，「成為懶散與怠惰的俘虜，持續地坐在電影院裡，處在明滅跳動的光影中，整個人的感知呈現了一種遲緩的現象，好似是居住在另一個世界的隱士，將自己從現實中掙脫出來。」¹⁵⁹

《螺旋堤》電影有著很清楚的架構，它分成了三部，每一部約十分鐘，再加上片頭與片尾。在片頭裡，觀眾被鏡頭快速地帶到了另一個時空，一場源自於太陽的爆炸正式宣告了這個虛構宇宙的新生；在片尾裡，鏡頭則一直定在位於紐約的剪接室內，剪接檯上方就掛著《螺旋堤》的黑白照片，顯示了它的缺席。而當電影結束時，觀眾會經由片中的一些指示，脫離這個虛構的世界。在片子裡，描述了些擴張與壓縮的情形、對時間與空間的

¹⁵⁸ Ibid. pp.140-141: “What we take to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected. Any order can be reordered. What seems to be without order, often turns out to be highly ordered. By isolating the most instable thing, we can arrive at some kind of coherence, at least for a while. The single rectangle of the movie screen contains the flux no matter how many different orders one presents.”

¹⁵⁹ Ibid. pp.140-141: “would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness. He would be the hermit dwelling among the elsewheres, foregoing the salvation of reality.”

分割等，大體上都在詮釋著一種從侷促規模中解放出來的感覺，「就電影而言，你有近程、中程及遠程的視野。事物的規模大小變成了距離遠近的關鍵。」¹⁶⁰

《螺旋堤》電影的第一部是在車上拍的，攝影機代表了人們對外在世界的入侵，鏡頭向前看看、又向後看看，然後停了下來，在畫面上形成一種古怪的靜止；下一秒，公路在觀者眼底飛馳而過，像一條線一樣，穿透了人們的內在世界。史密森認為：「地點與事物不太可能完全結合，如電影中所呈現的景象一般，有一條泥土路直奔猶他州的某個地點。」事實上，「一條路能在地點與事物之間向前或向後走到別處去，你也可以說它根本就不通往任何地方。這種現實與電影的對立驅使一個人進入到宇宙的分裂裡。」¹⁶¹換句話說，一個拍攝公路行進和一個拍攝猶他州景色的鏡頭，在尚未處理之前，是沒有直接關係的，但它們在經過剪接後，觀者就會在電影裡看見這兩個鏡頭被合併，產生「公路通往猶他州」的情節。一旦這兩個鏡頭脫離電影的剪接手法，它們就回復為單純的攝影片段，而不能傳達任何意義，這點也可以說明為何電影被解釋為虛構的。

影片第一部另以逆時針方向轉動的鏡頭開始，畫面穿過書本與地圖後，徘徊在地平線上下，彷彿充滿期待、要朝向某個目的地走去。此部份主要以朗誦貝其德的《無以名狀》配音¹⁶²為重心，再配上透過紫色濾鏡所拍攝的紐約自然歷史博物館恐龍廳。從無法說個明白的笛卡兒式推論裡，

¹⁶⁰ Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981, p.90:

"Speaking in terms of cinema, you have close, medium and long views. Scale becomes a matter of interchangeable distances."

¹⁶¹ Smithson, Robert. "The Spiral Jetty". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, pp.151-152:

"Unlikely places and things were stuck between sections of film that show a stretch of dirt road rushing to and from the actual site in Utah. A road that goes forward and backward between things and places that are elsewhere. You might say that the road is nowhere in particular. The disjunction operating between reality and film drives one into a sense of cosmic rupture."

¹⁶² Beckett, Samuel. "The Unnamable", 引自史密森《螺旋堤電影分鏡，第一部，第二部》(*Movie Treatment for Spiral Jetty, Part 1, Part2*) 內容。

很難去設想他（朗誦者）的存在為何：

自我在這兒以來，什麼也不曾改變。但是我不敢推斷從今以後，什麼都不會改變。讓我們試著來看看，這種想法會通向何處。我曾經在這兒，從我開始在這兒至今，我的外觀總會在別處再被其他人添上。一切都持續進行著，無時無刻地，在最大可能的平靜裡，在最完美的秩序裡，除了一兩個現象外——重要的是，它們哪一個的含義可讓我逃脫。不，並非是它們的含義可讓我逃脫，而是我自己的逃避和它們一樣多。這裡的所有事情，不，我不應該這麼說，我不能，我不欠誰一個存在，這些微弱的篝火並不是那些可以照亮或燃燒的。沒什麼地方可去，來自不知名的地方¹⁶³

在貝其德著作中，笛卡兒式的推論顯得有些荒謬，因為他認為後者只是為自己創造了一個小宇宙，像個虛幻的上帝一樣，在哲學的世界裡為平凡的事物作出合理的解釋。

而自然歷史博物館內那種冰冷的陳列方式，則在畫面上形成了某個秩序，凝結了時間與空間。史密森還在影片裡進行破壞世界地圖、使用鏡子反射書影¹⁶⁴等儀式，從事朝向螺旋堤這個「失落的世界」(The Lost World)，也是死亡領域的冒險——一個時間與空間都沒有固定形狀、也不曾靜止不動的世界；在這裡，所有的儀式都奠基於可演示出來的抽象歷程上。

在下一個鏡頭裡，地平線上的情形有了變化，圓周變成了中心，變成「一個開始的點」，這種由邊緣轉為中心的過程，就好像是一次倒退的旅

¹⁶³ Ibid:

“Nothing has ever changed since I have been here. But I dare not infer from this that nothing ever will change. Let us try and see where these considerations lead. I have been here, ever since I began to be, my appearances elsewhere having been put in by other parties. All has proceeded, all this time, in the utmost calm, the most perfect order, apart from one or two manifestations, the meaning of which escapes me. No, it is not that their meaning escapes me, my own escapes me just as much. Here all things, no, I shall not say it, being unable to, I owe existence to no one, these faint fires are not of those that illuminate or burn. Going nowhere, coming nowhere...”

¹⁶⁴ 在一個簡短的鏡頭中，一堆書本疊放在一面鏡子上，頂端放著最小的書——亞瑟·卡那·杜耶 (Arthur Conan Doyle) 所著之《失落的世界》。

程，不只在地理上實質地倒轉，也倒回了一種源頭的感覺。所以觀眾會在他的座位上，迎面遭遇他自己——在每個腳步、每個無名的人影背後，都可以找出他的自我意識。因此，在電影的進行過程裡，隨著螺旋堤慢慢成形，觀眾的自我也一步一步地被建造起來，他們必須強迫自己面對修築在深水中的狹道，想像自己正走上它。而除了史密森或觀眾自我投射的主角，在片中還帶到許多其他配角，如自然歷史博物館內的展示櫥窗上反射了攝影師的側面剪影；在螺旋堤的建造期間，觀者可以聽見水裡有不知名的腳步聲等，這些片段只有到最後一部份才全數集中¹⁶⁵。

史密森在用標樁與繩索從中心點畫出這個螺旋形時，它還只是一個數學構造，談不上什麼內涵。但是當石塊伴隨著嘈雜的引擎聲轟然地倒入湖中，濺起水花（電影在這一段稍微慢了下來），吃力地在水中推進一條螺旋狀道路時，那種量感在觀眾心裡是很有衝擊力的。其次，有兩個畫面像是突如其來的靈感，淡入了電影裡：恐龍明信片和蜥蜴的照片定格。它們暗示了自然界裡的怪物正對這樣的侵佔進行報復，同時間裡，也諷刺了用科技大量生產的印刷品，將大自然改觀得像怪物一樣——雖然風景照是美國文化裡最迷人的部分。最後，《螺旋堤》的建造被湖水表面上掀起的漣漪所打斷，單調的節奏形成了一段似乎永無終止的時間¹⁶⁶。

在電影的前兩部裡，攝影機都較受限於現有的實際風景，在畫面上方邊緣的水平線，即是視線所能及的極限，就像是世界的盡頭。在電影的最後一部裡，鏡頭從《螺旋堤》本身拉遠，第一次完整地拍攝它的全貌；當它充斥在畫面上時，觀眾的自我也好像跟著擴張了。當史密森順著逆時針方向走進螺旋堤中心時，鏡頭也由直昇機上垂直地跟拍他的移動，再從他踏在崎嶇石塊小徑上的腳步近影逐漸拉遠。

¹⁶⁵ 那些在電影最後一部中出現的身影，都只能看到背面。Cf. Beckett, Samuel. *Film – He Joe*.

¹⁶⁶ 亞力安·瑞斯奈（Alain Resnais）於一九六二年拍攝的電影 *Last Year in Marienbad*，是史密森拍片時的主要參考。

再下一個鏡頭裡，則是反映著天光和直昇機的水面，地平線消失了，在這兒，現實與倒影似乎已融合為一體，這世界變成了一個可包含萬物的大氣泡，「一切存在似乎都是暫時與停滯的 我只是塑膠氣泡上的倒影，並盤旋在我精神與身體之外的地方嗎？Et in Utah ego，我再一次地溜出了我自己，化為單細胞生物，試著去找出螺旋末端的細胞核。」¹⁶⁷而一抵達這個螺旋的中心後，史密森馬上又以順時針方向跑了回來，這時鏡頭再次升起，俯拍著《螺旋堤》全貌，他的身影則顯得越來越小，距離觀眾越來越遠。這段畫面暗示著心靈的思緒就像無形的眼睛一樣，可以從現實的禁錮裡釋放它自己。而到電影最後，史密森只用了一個炫目的日光，來證實他一直是處在最初的原點的。

而在向下俯拍《螺旋堤》時，史密森則先由不穩定的靜止畫面開始，然後再疊印上一個圓圈和一個座標系統，旁邊的配音則朗誦著神奇配方，讓這片子有一種抽象的存在形式，奠基於毫不壓抑地、無以名狀的單調裡¹⁶⁸：

¹⁶⁷ Smithson, Robert. "The Spiral Jetty". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, pp.151-152:
"All existence seemed tentative and stagnant... Was I but a shadow in a plastic bubble hovering in a place outside mind and body? Et in Utah ego. I was slipping out of myself again, dissolving into a unicellular being, trying to locate the nucleus at the end of the spiral."

¹⁶⁸ Cf. 《螺旋堤電影分鏡，第一部，第二部》(*Movie Treatment for Spiral Jetty, Part 1, Part 2*) :
From the Center of the Spiral Jetty
North – Mud, salt crystals, rocks, water
North by East – Mud, salt crystals, rocks, water
Northeast by North – Mud, salt crystals, rocks, water
Northeast by East – Mud, salt crystals, rocks, water
East by North – Mud, salt crystals, rocks, water
East – Mud, salt crystals, rocks, water
East by South – Mud, salt crystals, rocks, water
Southeast by East – Mud, salt crystals, rocks, water
Southeast by South – Mud, salt crystals, rocks, water
South by East – Mud, salt crystals, rocks, water
South – Mud, salt crystals, rocks, water
South by West – Mud, salt crystals, rocks, water
Southwest by South – Mud, salt crystals, rocks, water
Southwest by West – Mud, salt crystals, rocks, water
West by South – Mud, salt crystals, rocks, water
West – Mud, salt crystals, rocks, water

由《螺旋堤》的中心開始

北方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東北方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

北北東—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東北東—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東北方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東南方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東南東—泥漿，結晶鹽，岩石，水

南南東—泥漿，結晶鹽，岩石，水

東南方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

南方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西南方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

南南西—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西南西—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西南方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西北方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西北西—泥漿，結晶鹽，岩石，水

北北西—泥漿，結晶鹽，岩石，水

西北方—泥漿，結晶鹽，岩石，水

在這兒，聲音、畫面與思緒交織成了一個傳說裡的迷宮。穿梭於迷宮內錯綜複雜的通道時，總覺是像在脫逃一樣；在走上《螺旋堤》時，也會

West by North – Mud, salt crystals, rocks, water
Northwest by West – Mud, salt crystals, rocks, water
Northwest by North – Mud, salt crystals, rocks, water
North by West – Mud, salt crystals, rocks, water

害怕被那足以致命的漩渦中心吞沒，被那灼熱的日光燒傷，被深不可測的湖水淹死。這些有可能發生的危險，意味著在人們的自我實現過程中，總會遇見的困難。不過這種擔憂的心情會很快地被平衡，一種開闊的、有特性的境界將被創造出來，一個抽象的自我也將被投射到自然裡¹⁶⁹。

畫面上，這個規模龐大的螺旋狀堤防，是由數以千計的恆星氣旋，和石塊上聚集的鹽粒結晶所構築而成，這個認定是根據物理上的時間和秩序來定義的，透過觀察與認知，它的樣子完整地呈現在觀眾眼前。鏡頭從直昇機上準確的捕捉了太陽落在螺旋堤正中心的那一幕。最後，「專注地凝視著巨大的太陽，我們終於破解了它令人感到陌生的那個謎，它並非是唯一的恆星，而是百萬再加上百萬個恆星的其中一個」¹⁷⁰

談論至此，我們不得不提及：史密森對廉價科幻電影的著迷是眾所周知的，有一段時間，他幾乎天天都到電影院去看片子，可說是到了如痴如醉的地步。當時，史密森也正處於其藝術生涯的過渡階段——他逐漸放棄了平面繪畫，轉向一九六五年之後他自己所認定的成熟期風格。除了科幻電影之外，大眾文化衍生出來的產品，和自然歷史博物館內的標本，都不知不覺地混進了史密森的作品裡；而他在面對這些新鮮事物時，通常也都伴隨著一種狂熱愛好者的熱情。

一九六六年，史密森與梅爾·波須納（Mel Bochner）在走過紐約海頓天文館（Hayden Planetarium）內迷宮似的迴廊時，就根據他們的觀察寫了大熊星座（Domain of the Great Bear）一文，這篇文章就好像一場不用攝影機的電影，敘述了天文館內的種種設置；最後，還評論了天文館插畫

¹⁶⁹ Cf. “The Economics of self in Nature and Art”, Archives of American Art, Washington D. C., microfilm 3834/0420-0423.

¹⁷⁰ Smithson, Robert. “The Spiral Jetty”. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, pp.151-152:
“Gazing intently at the gigantic sun, we at last deciphered the riddle of its unfamiliar aspect. It was not a single flaming star but millions upon millions of them ...”

家們畫的想像圖(圖 110)是個災難,如一個壞孩子般破壞了宇宙和諧¹⁷¹。

史密森對電影媒體關心的程度已擴展到它對其他層面的影響,例如說電影對人類文明的衝擊、對社會認同的威脅等,甚至還把它和地質學上的大洪荒理論拼湊在一起。大眾傳播媒體會持續地對災難(catastrophic)作出許多想像,但同時又遷就在烏托邦式的規則下,缺乏解放的空間。《螺旋堤》電影就是這樣的一個例子,在片中,災難並未發生,史密森在片裡為毀滅與理想建立起一種平衡,也為自我實現和現有環境限制二者尋求解除矛盾之道,「『自我』這個概念源自於心理學家把一個抽象過程具體化的結果,避開了物理學現象或外在自然的問題。」¹⁷²史密森以電影作為對「自身本質」(self-constitution)的研究,在追蹤這個議題時,也試著去避開心理學解釋的不完整。他的興趣並不在於摧毀過去人們面對大自然時所產生的浪漫自我形象,如美國先驗論者愛默生(Ralph Waldo Emerson)所說:「我本身是微不足道的,但我能看見一切;包羅萬物的水流滲透了我;我屬於神的一小部份。」¹⁷³相對的,史密森在乎的是如何形成自我、自我察覺次序的分解,以及別人對這個「自我」的看法;如何從這個概念出發,摒棄掉自戀所引起的盛怒和歇斯底里的焦慮,將自我完整地投射到環境裡,也是《螺旋堤》所要探討的要點。

在影片最後,史密森仍以朗誦一小段文字作結:「他領著我們走向這個監獄的主要入口臺階,再次地將他的視線轉動、鎖定在太陽。」¹⁷⁴史密森不但把螺旋本身看作是一個監獄,一九七一年,他還計劃在《螺旋堤》

¹⁷¹ Cf. “The Domain of the Great Bear”, *Art Voices* 5, No 4 (Fall 1966), In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.33.

¹⁷² Cf. 一九七一年史密森未發表的電影《破碎圈與螺旋丘》。 *Broken Circle and Spiral Hill*, 1971, Archives of American Art, Washington D. C., microfilm 3834/0153: “The notion of the ‘self’ as an objectified abstraction springs from psychological needs for certainty which avoid the problems of physical phenomenon or external nature.”

¹⁷³ Emerson: “I myself am nothing but see everything; streams of the all-embracing being pervade me; I am part or component of God.”

¹⁷⁴ “He leads us to the steps of the jail’s main entrance, pivots and again locks his gaze into the sun.”

附近建造一座「螺旋堤博物館」給未來的觀眾，內有一座螺旋式的樓梯，通往地下的電影放映室。在這裡，觀眾可以各種不同的角度審視《螺旋堤》和它的電影分鏡，藉由影像的投射來感覺到它的存在，使作品的內部含義與外部構造之間能相互連結。

史密森亦將《螺旋堤》視為有別於當代藝術創作邏輯的實體呈現。他製造了一種令人目眩神迷的樂趣，觀眾在走到《螺旋堤》盡頭時，就會發現那裡什麼都沒有。這個效果讓史密森的作品別有一種活潑的生命力，住在紐約以外的人——尤其是歐洲人或具有不同感受的人，也許較難欣賞或理解史密森所表現的特殊力量。他在一九六六年之後，就一直基於其獨特的使命感，和處在紐約藝術界的背景下，扮演了多重角色，如作家、導演、理論家、策展人等，史密森從不輕易地忽略過各項事物，他總是以言辭和美學上的挑戰，來迫使人們去突破智識上的界限。

不過，史密森的地景藝術仍存在著一個問題：儘管如《螺旋堤》般眾所周知的作品，它本身也很難直接和觀者親近。這種情形也同樣發生在史密森的最後一件地景藝術《阿馬力羅斜坡》(*Amarillo Ramp*) 上，後者位於一個私人的牧場裡，與公眾更加地隔絕。除了上百張為這件計劃所作的素描外，《阿馬力羅斜坡》的作品規模其實並不算太大，但史密森本人即是在進行這個計劃時，毫無預警地意外身亡，使得他在地景藝術這類創作上沒辦法再繼續實現許多計劃。

一九七一年，史密森在朵汪畫廊和艾思畫廊的贊助下完成《螺旋堤》之後，尋找下一個贊助者的經濟挹注就變成了往後地景藝術創作的關鍵，所以，他也積極地接洽其他單位來繼續建造他的地景藝術。不過，史密森在尋求贊助的歷程中並不若想像中來得順利，例如在同年，他所策劃的《德州氾濫》(*Texas Overflow*)¹⁷⁵雖然已和佛特沃斯藝術中心(Fort Worth Art

¹⁷⁵ 在一座達拉斯到佛特沃斯之間的廢棄礦場裡，以白色石灰岩和液態柏油所構成的動態作品；

Center Museum)進行了好幾年的協商,但有關這件作品的製作經費仍遲遲不見下文。另一件因經費不足而無法實行的計劃即是一九七二年,準備在休士頓利用德州當地原產硫磺和瀝青製作的《硫磺瀝青之環》(*Ring of Sulphur and Asphalt*)。相較之下,史密森於一九七一年即順利的獲得荷蘭政府的贊助,於荷蘭艾門(Emmen)附近廢棄的採砂礦場內建造了《破碎圈/螺旋丘》(*Broken Circle/Spiral Hill*),使得那個地點變成了一個休閒娛樂的中心,當地居民也非常樂意地將這件作品永久保存,他們向史密森反映,《破碎圈/螺旋丘》是一件頗具有公眾精神的藝術品。

史密森也在緬因州探勘了幾個廢棄礦場,但是他覺得那些礦場都因為時間久遠而變得有點鬆動塌陷,而且過於風景化了,他在緬因州海岸附近所買的一個小島,也基於類似的理由而被放棄使用。後來史密森在加州的佛羅里達小島(Florida Keys)和沙頓海(Salton Sea)另外找了些適當的地點。在史密森生命結束的前兩年,他的作品特別趨向一個主題,即圍繞著「調停生態學與工業間的對策」(a resource that mediates between ecology and industry)進行創作。他持續地去探訪露天礦場,並談成幾件了透過藝術手法改造礦場土地的地景藝術計劃。史密森曾寫信給許多礦業公司,特別是那些從事露天開採的,提醒他們:「既然礦工們已將礦沙鑿出,那麼這塊土地就可以被繼續耕耘,或是被荒廢」。透過一個在華爾街工作的朋友,提摩西·柯林斯(Timothy Collins),史密森最後找到了一個可以合作的對象—丹佛礦業工程公司(Minerals Engineering Company of Denver)。

丹佛礦業工程公司對史密森計劃在科羅拉多州克利德(Creede)一個礦場建造的「礦渣」地景藝術非常感興趣。在露天礦場裡,大量的岩石會被鑿落下來,經由一種化學過程,從中提煉出礦沙;然後,再把殘餘的渣滓輸送到所謂的「礦渣池塘」(Tailing Pond)—一個沖洗渣滓的液壓系統

柏油將被倒入以石灰岩圍起的凹槽內,直到溢出凹槽邊緣和沖散石灰岩塊為止。

裡，再度離析出遺落的礦沙。而既然這個公司現在想要一個新的礦渣池塘，且史密森的地景藝術計劃所費也不多，他的想法就引起了他們的注意。在史密森的《礦渣池塘》(*Tailing Pond* , 圖 49) 計劃裡，這件作品將以超過九百萬噸的礦渣建造而成，直徑近乎兩千英呎，而且，他還為這個系統預設了二十五年以上的運作時間。史密森也考慮到：萬一渣滓的流量超出了計劃所預期的容量，將有溢出池塘的可能，所以他在第一個池塘之外又設計了數個能夠容納多餘渣滓的其他半圓凹槽。

《礦渣池塘》的草稿看起來和《阿馬力羅斜坡》的造型也許有點像，但它們的創作概念是完全不同的。《礦渣池塘》的造型基本上是由不完整的半圓所構成，並呈階梯式的環繞在一個丘陵旁，每一個半圓都是承載多餘渣滓的備用池；《阿馬力羅斜坡》的造型則只有一個四分之三圓。而《礦渣池塘》所處的堅硬岩石地層也和《阿馬力羅斜坡》所在的牧場沙地形成強烈對比；再者，《礦渣池塘》的形狀是凹陷的，《阿馬力羅斜坡》則是由平地上漸增凸起的。

經過兩年的地點挑選、資金籌措和不可避免的計劃暫停，《礦渣池塘》最後也沒有完成，但至少史密森在這個計劃裡，以藝術的形式居間處理了工業技術和自然風景兩者的衝突；《礦渣池塘》也透露出史密森的另一個觀點：藝術家們也可以是社會裡一群從事實務工作的人，並改變藝術的社會經濟準則，讓它回復到大眾的日常生活裡，發揮功能，進一步利用藝術來喚醒人們對世界上任何一塊土地的感覺。

相較之下，《阿馬力羅斜坡》的建造則完全出自於偶然。當史密森和荷特要到克利德去檢視《礦渣池塘》的最後一次設計時，這個計劃的實際工作已經延宕了好幾個月；對史密森來說，進行這個計劃的兩年期間，許多原本的構想都宣告失敗，讓他在備感挫折之餘，其他新的創作能量也都受到壓抑，這時正急需一個供他擺脫《礦渣池塘》的出口。正巧當史密森

夫婦經過新墨西哥州時，他們遇見了一個朋友，東尼·夏法茲（Tony Shafrazi），跟他們倆提起他即將去參訪位於德州、有著沙漠湖泊的馬許牧場。在史密森的印象裡，沙漠湖泊通常都有著一片非常寬廣的土地，於是，他和荷特就決定前去一探究竟。

馬許牧場（Marsh Ranch）位於德州阿馬力羅（Amarillo）小鎮西北方十五英里處，坐落於「布許穹窿」（Bush Dome）邊緣。「布許穹窿」是一個深入地底的巨大洞穴，在過去被用來貯存供西方世界使用的大量氦氣。一次世界大戰後，人們在阿馬力羅附近的天然氣油井裡發現了豐富的氦氣源頭，並首次開採了一部份；後來，在其他地方也發現了氦氣，如奧克拉荷馬州（Oklahoma）、堪薩斯州（Kansas）等，人們將氦氣以管線輸送到「布許穹窿」裡，經過特殊處理後加以貯存在那裡。氦氣是一種「貴重」氣體，它不會與其他氣體產生化學反應，也不會燃燒，更是飛彈裡的關鍵性元素——通常它是被用來替飛彈燃料罐維持穩定壓力的。除了一個小型的、沉重的柵欄和相當不明顯的工業操作痕跡外，只有一點點線索能證明它就位於牧場附近；這個地方必須以探測器到處繞行才能知道它的存在，並找出這片土地過去所經歷的事件，尤其是近來發生的事——總之，馬許牧場這個地點已令史密森感到有趣。

從歷史上來看，由阿馬力羅向新墨西哥州畫一條線，這條線以東在早期的地圖上即屬於美洲大沙漠（Great American Desert）地帶，那時德州最北邊的部分仍稱為西德州（West Texas）。這個地理學上的分界，令人回想起多年前乾燥不毛的西部荒野，印地安人們仍居住在此的時候，當時他們也仍是最純粹的印地安民族，直到十九世紀末的二十五年間，美國騎兵隊在一次對戰中把印地安人逐出這裡後，西德州就變成了游牧的卡曼其族（Comanches）¹⁷⁶居住的地方。這塊土地蘊含著豐富的燧石，是印地安人

¹⁷⁶ 北美印地安人的一支。

眼裡最有價值的東西，它被找到、處理後，和外界交易到很廣的地方去。離《阿馬力羅斜坡》十二英哩遠的加拿大河濱（Canadian River），就有一個哥倫布時代前的貿易「奇瓦」（kiva）遺跡，它是美國西部印地安人在房屋下所挖的大地穴，用來作為臥室或宗教典禮集會室用的。當初，西德州被認為是不宜白人拓居殖民的區域，直到一八八一年有鐵路線經過，情況才逐漸改觀。經營大牧場是西德州拓荒的開始，也馬上就吸引了好投機的國際資本家——主要是英格蘭人與蘇格蘭人的眼光，於是，他們也代表了白人此地認真投入殖民事業的開端。

第一個牧場經營者來到這裡時，茂盛的野牛草（buffalo grass）供給了數量龐大的牲口糧食。野牛草是一種柔嫩的、富含蛋白質的天然植物，生長在落磯山脈（Rocky Mountains）以東的乾燥平原，是徘徊在草原上大規模水牛群的食物，且不需要人工施肥。不像其他牧場還要栽培牲口所吃的飼料，阿馬力羅地方的牧場經營者很幸運地，有一個天然的糧草來源可以餵養他們的水牛。但是，因為多次重複的無限制放牧，使得如此豐盛的草原也逐漸耗盡。現在，這些牧草都被剪短，而且隨著牛群排泄物裡的種子著地，而使得草坪裡也夾雜著豆科灌木、絲蘭和其他有毒的野草。另一方面，儘管它處在無法想像的偏遠地區，阿馬力羅這個地方還是一個充滿活力的農業產銷中心，也是一個牛隻、穀類和鐵路集散的地理學中心。在佛特沃斯和丹佛市鐵路開幕後的九十年後，以往被認為是無用的荒漠竟然變成了世界重要的牛肉貨棧之一。

而馬許牧場正位於一個遠古的流域上——它以前可能一度是湖或海的底部，鋪蓋著包覆紅色黏土的岩石。如今，水流則順著這片流域流進特可瓦溪（Tecovas Creek），接著向牧場北方綿延十二英哩，流入加拿大河，最後再流進密西西比河中（Mississippi）。特可瓦溪的滿水線是低於特可瓦湖（Tecovas Lake）的，後者是一個人工水壩，由於水流的作用，這裡被挖出了一個扭轉且有縱深的岩石峽谷。由水壩所形成的特可瓦湖建造於一九

六 年代初期，從那時算起，它已經被一種細緻的紅色黏土淤塞了百分之三十至四十。在為了興建《阿馬力羅斜坡》而流空這個水壩之前，它的水深大概有八英吋高。事實上，這個水壩也是獨特的「鍵索」(Keyline)灌溉系統裡的一部份，它更是首次出現在西半球的這類灌溉系統。「鍵索」由一位具先見之明的澳州人約曼(P. A. Yeomans)所倡導，這組系統是奠基於地方管理與水土資源發展上的：在牧場區裡，建造大型水壩必須花費巨額金錢，將水分配到各處的灌溉水渠和唧筒幫浦也同樣要花很多錢，相較之下，「鍵索」系統則可以充分利用落在任何一處的每一滴水。通常，雨水在土壤吸收它之前很快地就會流失，因此也造成浪費，故約曼的計劃就是去改變地勢，盡量使雨水集中到馬許牧場這個古流域裡；雨水流進馬許牧場後，就被攔截起來，用唧筒抽到八十英呎高的田 上，通過五英哩長的渠道流進特可瓦湖，再藉著水流下坡時的重力作用，讓水流分佈到土地表面各處，這樣一來，農耕地將可得到均勻的水分灌溉，西德州一年二十公釐的稀疏雨量也能被充分利用。

史密森也對這種簡易而有效的灌溉系統感到奇妙，因為它能如此節省地、只發明一個小概念，就克服了這個地區的乾旱。於是，在他看了特可瓦湖後，就說服了史坦利·馬許(Stanley Marsh)讓他在這兒建造一個地景藝術。馬許為史密森僱了一架飛機，讓他可以從空中拍攝一些空照圖，測繪作品的位置與規模。史密森就在飛機上拍了特可瓦湖的照片，並作了幾張草稿。之後，史密森與荷特即涉水到湖裡，標示出作品的輪廓，但史密森好像不甚滿意，放棄了這次規劃並重新來過。在第二個計劃裡，作品直徑延伸到兩百五十英呎長，但這次的草稿又被廢止了，因為史密森覺得它如果作到這麼大，會離湖水區域太遠。所以在第三個計劃裡，他就把作品直徑減少到一百五十英呎。在標示出第三件作品輪廓後，馬許又租了同樣一架飛機讓他從空中察看作品，一九七三年七月廿日，當這架飛機飛近作品所在地時，突然失速急劇下降並衝撞地面，導致在機上的每一個人全

數意外身亡。

史密森去世後，荷特仍覺得這件作品應該要建造完成。於是她在回紐約的短期間內，去見了謝拉（Richard Serra，圖 111）。謝拉曾在大鹽湖現場看過《螺旋堤》部分建造過程，他也提起要繼續完成《阿馬力羅斜坡》的事情，並志願幫忙。葬禮過後，經由謝拉的提議，荷特就決定直接回到馬許牧場去，和夏法茲、謝拉一起作完這件地景藝術。

《阿馬力羅斜坡》的製作大約花了三個禮拜。由於藝術家已身故，針對這個作品，難免會有一些爭議的聲音出現，譬如說，它究竟是不是一件真的屬於史密森的作品？或者在作品的建造期間，史密森無法再隨時更改他所想要的效果等。但荷特畢竟參與了最初的草圖製訂，也和史密森在許多計劃裡一起工作，況且，史密森也已和她討論過《阿馬力羅斜坡》的最後定案，包括這件作品的詳細的形狀尺寸、位置，以及如何從附近礦場採集他想要岩石來作地基等，所以，由荷特來執行這件地景藝術，應該與史密森原始的創作理念相去不遠。

史密森所遺留下來的相關物件有：對《阿馬力羅斜坡》大小、坡度變化有明確指示的草稿，和仍插在水中的作品輪廓標樁。也許我們應該知道，史密森自開始建造地景藝術作品以來，就不曾預先見到它們的最後模樣：無論是因為施工技術的障礙或藝術家本身想法的轉變，他總是多多少少會在建造過程中對作品加以修改，使得它們的最終呈現與最初的草圖設計有所出入。而在另一方面，因為建造地景藝術所需的浩大工程，史密森也讓藝術和土木工程之間有了關聯。許多工人都變成了藝術家的技術顧問，提供他發展其他創作方向的可能，如在建造《螺旋堤》期間，工人們不僅是僱用來的勞動力幫手，他們也從自己的工作經驗中提出建議，告訴史密森要以何種機器和材料來完成他的計劃。就創作技巧而言，這種工作方式也體現了史密森一直想要擺脫傳統束縛的性格。

當荷特、謝拉和夏法茲回到德州時，他們發現特可瓦湖的水位升高了，原來插在湖中的作品標樁幾乎都已被淹沒，他們面臨的第一個問題即是如何重新開始工作。儘管他們在充滿爛泥的湖水裡找了好幾個小時，還是找不到之前舊有的水壩排水管，而使用幫浦來抽乾這個湖又必須花上三個星期，不得已，他們只好鑿開堤防讓這個湖流空，「根據謝拉的說法，就是完全地改變了這個地方」¹⁷⁷。湖水流盡之後，留下了幾英尺深的泥漿，就像一個沼澤一樣，湖床上很快地佈滿了被太陽曬乾的小魚、螃蟹和淡水螯蝦屍體。

這個地景藝術品可能只會偶然地被遇見。當人們開著車沿著曲折蜿蜒的小徑經過牧場時，總會覺得他們好像走了很長的一段路，但其實他們在地圖上只些微的移動了一點點。在顛簸搖晃、點綴著絲蘭的大草原風景裡，你根本感覺不出來車子正行進在一個高原上一距離此地最低點約九十英尺高，直到你碰到這個高原邊際的峭壁。車子會先以猛烈下降的坡度俯衝，再溫和地滑到特可瓦湖底部。在湖底，好似堆積著一件東西，就是《阿馬力羅斜坡》。它的外形弧線順著湖底邊緣伸展，並且被低矮的流域凹壁所環繞。當人們從《阿馬力羅斜坡》上往下走了四分之三個圓時，就回到了地面上，斜坡的較高處在此變成了削薄的切片，融入地平線裡。從側面看，這個斜坡就像是起來的狹長三角形堤防，垂直地立在地面上；從較頂端的高原平台往下看，這個堤防就變成一個平整的圓形，人們必須接近它才能感覺得到它的陡峭，必須爬上它才能感覺得到它的傾斜度。當你爬上《阿馬力羅斜坡》後，它就變成了一條傾斜的路面；走到斜坡道的最高點，人們可以俯視在下面的流域水渠，細小的水流橫越過水壩底部，匯集到特可瓦湖裡，也可以在上面看到三百六十度的四周風景。走下這件作品時，人們會因原路折返而踏在自己的腳步上，經歷之前所經過的，並想起

¹⁷⁷ Coplans, John. "Robert Smithson, The Amarillo Ramp". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p. 52: "according to Serra's report, completely changing the place."

這個斜坡的構成元素：包括從附近山坡上的礦場挖過來的岩石，工人們運送材料到這裡的路途，以及使用各種機械裝備的過程。藝評家約翰·柯普藍（John Coplans）在參訪這件作品時，也回憶起它的建造情景：

頂端漆著橘色的木頭標樁，彷彿仍照著作品輪廓插在各處；傾斜的坡度則是由紅色泥板岩和白色碳酸鈣堆積起來的。一種暫時性的敏銳感覺，一種對時間與動作的精密計算，滲透到一個人在這件地景藝術內部所感受到的經驗裡。¹⁷⁸

除了參訪者對《阿馬力羅斜坡》的直接感受，這件作品也一樣對它所處的空間產生互動。在斜坡上往下走並看著它所圈起的內部空間，人們會強烈地意識到這個環境四面是被沉重的、緊密壓實的石塊所包圍起來的；它的材質帶給人們一種力量與衝擊，它的規模相對於人類形體也造成某種震撼。離開這個地景藝術之後，人們會感到如釋重負，由石塊所造成的壓力中解放出來，回到尋常世界裡的時間與空間，甚至會有一種若有所失的感覺。《阿馬力羅斜坡》好像可以將人們集中在一處，但也可以藉著人們的移動來強化它所發出的訊息。在你進入它之前，《阿馬力羅斜坡》是沉默的，只有在你回到高原平台上回頭看它時，你才會發現它是多麼謹慎的被設置在這個地點，從第一眼看見這個作品開始，任何細節都是有計劃地、事先確定的。所以再次登上高原觀看它時，即使人們已經自以為對這個世界的一切瞭若指掌，他們仍必須通過這件作品去經驗生活裡的枝微末節。若以傳統的眼光來看《阿馬力羅斜坡》，它就是一件類似雕塑，但又超出雕塑範圍許多的物件，無論從它所處的環境、抽象表現的方式、它被賦予的存在理由，都很難再被含括在純粹的雕塑領域裡。

¹⁷⁸ Coplans, John. "Robert Smithson, The Amarillo Ramp". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981, p. 53:

"...the tops of wooden stakes with orange-painted tips that delineated the shape still sticking out here and there; and the slope of the ramp shaped by the piled red shale and white caliche rock. An acute sense of temporality, a chronometric experience of movement and time, pervades one's experience of the interior of the Earthwork."

《螺旋堤》也同樣關切人們的移動，不過在這方面它和《阿馬力羅斜坡》是稍有不同的。在《螺旋堤》裡，史密森對蹣跚躊躇的步行頗為重視，因為它會迫使人們注意到他們所要去的的地方。史密森在《螺旋堤》完成之後，又在上邊撒了許多粗糙的沙礫卵石（圖 112），使得堤防上的路面並不平順，顯然地，他是想製造一種間斷的、不連續的移動——也許是因為堤防兩旁的水面看起來太過平滑、單調和崇高了，所以他才想這麼做。相反的，在《阿馬力羅斜坡》這邊，人們則會減少走動，增加停留在某處的時間，尤其是在上到斜坡最頂端後，人們通常會站在那兒，觀察自己和周圍環境之間的關係有了何種改變。不過，在這兩件作品裡，人們同樣都會經由大自然的環境、氣溫、風向和聲響，特別地察覺到自己身體裡潛藏的物質性（physicality），並深切地感覺到在這一刻之前，與大自然的距離是多麼的疏遠。

史密森敬重的一個人物，歐姆斯德（Frederick Law Olmsted）曾觀察到：

優美、宏偉，從景色裡發展而來，令人印象深刻的任何方式，是不常在一些顯眼的、突出的特徵裡被發現的，但這些方式卻和未被注意到的物質有所關聯與結合。雲朵、光線、氣氛狀態和環境，這些我們總是無法察覺的因素，影響了所有的風景，特別是鄰近水邊的風景。¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ibid., p. 54:

“Beauty, grandeur, impressiveness in any way, from scenery, is not often to be found in a few prominent, distinguishable features, but in the manner and the unobserved materials with which these are connected and combined. Clouds, lights, states of the atmosphere, and circumstances that we cannot always detect, affect all landscape, and especially landscape in which the vicinity of a body of water is an element.”

史密森於一九七三年撰寫「歐姆斯德與辯證風景」（Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape）一文時，曾提到：

歐姆斯德，『森林藝術家』，盼望著青綠的顏色，就像『大自然的通用禮服』，和英國的『夏拉維吉』公園一般。

Cf. Smithson, Robert. “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape”. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1996, p. 158:

在這段文字裡，歐姆斯德已點出了地景藝術家所關心的主題——以最低限度的創作手法，提醒人們回歸到與自然最原始的關係裡。這也是地景藝術和其他藝壇流派相異的特性，當後現代藝術家都以桀傲不馴和堅守自我的態度，將藝術品賦予強烈的個人色彩，單向地傳達給大眾一個不管他們是否能接受的意念之時，地景藝術家們卻以低調的素材、位在遠處的作品實踐自己的想法，人們只有在親自接觸地景藝術作品那一刻，才能真正的感受到藝術家所主張的概念，並且有實際驗證的機會。假若大眾因為路途遙遠或作品消失等因素而無法見到作品，那麼這也顯示了地景藝術品隨自然界消長的特性。

“Olmsted, ‘the sylvan artist,’ yearned for the color *green* as ‘Nature’s universal robe’ and the ‘Sharawadgi’ parks of England.”

歐姆斯德為園藝及造景專家，曾參與紐約中央公園的設計，史密森認為他已開始關心到「地土雕塑」(earth sculpture)的概念，但他不主張要動用過多的人為技術來為風景整裝。歐姆斯德在其文章「公園的糟蹋」(The Spoils of the Park)裡寫道：

造景建築師安德列以前是主管巴黎近郊人造林的，當我和他走在他所設計的「巴特斯喬蒙特公園」時，我跟他提起這個公園裡的某條小徑，說：「這個，依我淺見，是我所看過處在這個時代裡最好的人工造林了。」他微笑著，並答道：「我應不應該坦白招認它是漏做了結果呢？」

Cf. Ibid., p. 157:

“The landscape-architect André formerly in charge of the suburban plantations of Paris, was walking with me through the Buttes-Chaumont Park, of which he was the designer, when I said of a certain passage of it, “That, to my mind, is the best piece of artificial planting of its age, I have ever seen.” He smiled and said, “Shall I confess that it is the result of neglect?”

史密森亦在「歐姆斯德與辯證風景」一文中解釋道，歐姆斯德並不是覺得人類的造景對大自然而言是無用的，只是自然裡有太多無法預期的變數，會把人造景物弄得與環境格格不入。相對地，歐姆斯德的公園在完成之前好像就已經存在了，因為它們是刻意不完成的。在公園裡，殘留著自然力作用和人類工作的痕跡，也顯示了這塊地點上的一切活動，如社交生活、政治意識或保持天然狀態。在保羅·緒帕(Paul Shepard)的著作《風景中的人》(*Man in the Landscape*)一書中即寫道：

他(歐姆斯德)的作法持續地讓人注意到，歐洲並不能為我們的模型。我們必須做得更好，因為它是整個「社會的樣貌」。一種豐富的意涵，他所延伸出去的，應是源自於圍繞著公園周遭的別墅，它們使較卑微廣闊的樹叢連帶著也被欣賞，雖然他們(主要是)「以觀看豪華壯麗與氣勢恢弘的建築物為樂」。一種美國式的含糊其詞，開始將別墅裡的民主和社會裡的特權調停在一起。

Cf. Ibid., p. 160:

“His (Olmsted’s) report proceeded to note that Europe could not be our model. We must have something better because it was for all “phases of society.” The opulent, he continued, should be induced to surround the park with villas, which were to be enjoyed as well as the trees by the humble folk, since they “delight in viewing magnificent and imposing structures.” A kind of American doubletalk reconciling villas with democracy and privilege with society in general had begun.”

不過，史密森從不曾依照所謂優美的準則去挑選地點。如大鹽湖就是一片幽黯、陰鬱、死寂的水面，除了令它呈現紅顏色的水藻之外，沒有其他東西能在它的水質裡生存，但是《螺旋堤》在這個環境裡卻能夠帶出一種小說般的壯闊場景。我們可以藉著柯普藍在文章裡對《螺旋堤》的現場觀察來了解當地的特殊景象：

那天我在延伸至浩瀚無垠的湖水那邊，湖面上緊接著地平線，一百八十度地呈現了最大範圍的天然染色面積，從明亮的粉紅色、藍色一直到灰色與黑色。在左邊，靠近被遺棄的訓練用碼頭十或十二英哩外，有一個暴風雨正肆虐著，黑色的雲層被高高的集中到天空去，打雷的驟響和閃電的亮光，在湖水的表面上引起騷動。接著那個暴風雨的中心和緩下來，但它挾帶著低處的雲和滂沱大雨疾速掠過湖面，幾乎要沖刷掉遠離湖岸幾座小島的能見度。在右邊，藍色的、幾乎無雲的晴空裡，高掛著月亮與星辰；而最右邊的盡頭處，太陽則正在落下，變成了一顆使人炫目的柳橙。我站立的地方，就是螺旋的中心，一陣暖和的風吹過湖岸，帶來了植物的氣息，窸窣作響的聲音還夾雜著鳥鳴。背後樹叢繁盛的低矮丘陵開始變得平順、昏暗，對比著這片薄暮。這個地點是個孤寂得可怕的地方，（與外界）切斷與偏遠，傳達出一種完全被人群迴避的感覺。¹⁸⁰

而圍繞在《阿馬力羅斜坡》周圍的土地給人的感受，又不同於《螺旋堤》。柯普藍寫道：

¹⁸⁰ Ibid.:

“On the day I was there the vast stretch of lake water that filled the horizon for 180 degrees was shot through with the widest range of coloration, from bright pink and blue to gray and black. On the left, near the abandoned drilling wharf, and for some ten or twelve miles out, a storm was raging with black clouds massed high into the sky, claps of thunder and flashes of lightning, and the surface of the lake in turmoil. Toward the center the storm eased off, but with lower clouds and sheets of rain scudding across the lake surface, almost obliterating from view some islands lying offshore. To the right, a blue sky almost clear of clouds with a high moon and stars, and on the extreme right, the sun going down in a mass of almost blinding orange. Where I stood, in the center of the spiral, a warm wind blew offshore, carrying the smell of the flora, and rustling through it, the cries of birds. The scrubby, low hills behind began to flatten and darken against the twilight. The site is a terribly lonely place, cut off and remote, conveying the feeling of being completely shunned by man.

這個地方的氣溫很高，每日的溫度相差不大，夏天通常都在華氏九十六度到一百度（攝氏三十五度至三十七度半）之間。但這裡的土地顏色在一天之中，則會不斷地有好幾次顯著的變化。在早晨七點到八點之間，陰影是深色或紫色的，照射在地面上的陽光卻是明亮的，構成了一種高度的對比。到了中午，地面則因熱度與陽光的蒸騰而顯得單調。下午，當陽光較柔和時，整塊土地就被鐵銹色所覆蓋。一旦你習慣了這些光線的區別，它們還可以報時，用這些地面顏色來告訴你特定時間。¹⁸¹

馬許牧場附近非常的熱。本地居民傳說，當印地安獵人在旅行時，他們會跟著雲層的影子移動，無意間就來到了這裡。它有著一種非常原始、受抑制的景色，一點也不肥沃，儘管有證據顯示它在史前時代是蒼翠繁茂的（這個區域周圍及更遠處的峽谷內，含有枯枝落葉層所形成的植物化石），但事實上，這個地方一直到最近為止，可說是從未被開發過，頂多有一些牛被放牧到這裡而已。而且，居住在此地的印地安人都是些游牧獵人，他們有將所有生活痕跡都清除的習慣，所以，當他們離開以後，這片土地也很難找到人類所留下來的印記。《阿馬力羅斜坡》就處在這樣的背景裡，有時候它看起來就像快要被熾烈的日照及風景吞沒了。特可瓦湖裡的水也不常裝滿—現在這個水壩已經修好，當這個湖再次灌滿水後，《阿馬力羅斜坡》看起來就會非常地不同，支持它與廣整的德州風景互相抗衡。

¹⁸¹ Ibid.:

“The climate is hot, with little daily variation in temperature, which hovers between 96 and 100 degrees in the summer. But there is a marked dissimilarity in what the land looks like at different times of the day. The color changes constantly. Between seven and eight o’clock in the morning the shadows are heavy and purple, the reflection of the sun off surfaces bright, giving a high contrast to form. At midday the land is flattened by the haze of heat and sun. In the afternoon, as the sunlight softens, the whole land becomes rust covered. Once you are used to the differences in light it is possible to tell the time by the color of the land at a given moment.