

一、前言



美國藝術家羅伯特·史密森 (Robert Smithson, 1938-1973) 最廣為人知的成就即是建於猶他州大鹽湖的《螺旋堤》(Spiral Jetty, 圖 1-1), 這件壯觀的漩渦形堤防不但是史密森的代表作, 亦是他被多數評論歸類於地景藝術家的緣由, 並因此留名各類藝術史參考書籍。自一九七〇年完工至今, 這件由石塊、砂土堆積起來的作品經常會被上升的湖水淹沒, 只留下頂端雪白的鹽結晶體, 在呈藍色與淺紅色的湖面上, 斷斷續續地連成一條螺旋形虛線。根據當地的旅遊資訊顯示: 想要前往參觀《螺旋堤》的朝聖者, 在出發前都必須先向附近的「金釘國家歷史遺跡」(Golden Spike National Historic Site)¹管理處詢問當季的湖面高度, 以免錯失親身體驗這件鉅作的機會。



圖 1-1 《螺旋堤》近照, 羅佐點 (Rozel Point), 大鹽湖 (Great Salt Lake), 猶他州 (Utah), 1970 年 4 月。泥土、結晶鹽、岩石、水, 螺旋捲曲長 457.2 公尺 (1500 呎), 堤面寬 4.5 公尺 (15 呎)。

《螺旋堤》會在藝術史上佔據一席, 與地景藝術 (Earthworks) 的興起密不可分。而地景藝術又與一九六〇年代美國藝壇風起雲湧的革新有關: 當時, 普普藝術 (Pop Art)、佛拉瑟斯 (Fluxus)、最低限藝術 (Minimalism)、觀念藝術 (Conceptual Art) ... 都已超越了繪畫或雕塑, 它們不只主張藝術要平民化, 使得藝術與生活的界限越來越模糊難辨, 也開始廣泛地運用大眾傳播媒體, 讓藝術與科技的差距越來越小。當時, 已有一些學者將這個時期的發展認定為後現代主義藝術², 因為那些反動流派已經明確顯示了創作的下一個新趨勢。但若以比較寬容的眼光來審視整個美國一九六〇年代, 它應該既是現代主義藝術的尾班車, 又是後現代主義藝術的火車頭, 一直過渡到一九七〇年代之

¹ 此國家公園位在距離《螺旋堤》十七哩遠的波蒙特利高岬 (Promontory Summit), 為紀念第一條橫貫大陸的鐵道完成而設。一八六九年五月十日, 西起舊金山、東起紐約, 雙邊一起建造的鐵路在此敲下最後一跟金釘, 故命名為「金釘國家歷史遺跡」以茲紀念。

² 一九六〇年, 丹尼爾·貝爾 (Daniel Bell) 在《社會學的結局》(End of Sociology) 一書中, 提出了「後現代主義」(Postmodernism) 一詞。

後，現代主義才正式地轉向了後現代。

故本文以史密森為研究主題，首要動機不僅是因為他身處於那個快速變動的年代，並有著參與地景藝術的背景，也是因為他在創作之外還有著令人矚目的文字表現，其豐富的論述甚至可以被獨立討論，而不只是被藝評家用來引述、詮釋為創作理念，這樣的表達能力在其他藝術家身上並不多見，期使本研究能藉助各項資料文獻與前人觀點，檢視一位創作者在意念與實踐上的先後順序，與這兩個層面的契合度。

史密森生於西元一九三八年一月，一九六 至一九七三年為其最活躍的時期。他的第一次個展在一九五九年紐約的藝術家藝廊 (Artists Gallery)³舉行，以帶有宗教圖像平面繪畫為主 (圖 1-2)；一九六六年加入朵汪畫廊⁴，展出以幾何形、最低限主義風格為主的雕塑 (圖 1-3)；一九七一年，他加入約翰·韋伯畫廊 (John Weber Gallery)⁵，開始以加入文件、圖片的裝置形式發表創作。



圖 1-2 《皈依》(Conversion), 1961。
墨水，24x18 英吋 (60.96x45.72 公分)。約翰·韋伯畫廊收藏。



圖 1-3 《對映體》(Enantiomorphic Chambers), 地點不詳，
1965。鋼、鏡子，一對各 34 平方英吋 (86.36 平方公分)。約
翰·韋伯畫廊收藏。

除了參展外，自一九六四年起，史密森即正式開始寫作，也策劃了許多利用重機械挑戰傳統創作技術的作品；一九六八年他開始投身於地景藝術創作，一九七 年，《螺旋堤》完成，史密森又繼續構思其他大型計劃；但一九七三年七月廿日，他在空測地景作品—《阿馬力羅斜坡》(Amarillo Ramp, 圖 1-4) 時，因飛機失事而不幸身故。在史密

³ Cf. Hobbs, Robert. 1981, *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London: Cornell University Press, p.232.

⁴ Ibid., p.235.

⁵ Ibid., p.242.

森死後，很快地，紐約文化中心(New York Cultural Center)就為他舉辦了素描回顧展⁶。稍後，在一九七九年，為史密森贏得許多讚譽、在六 至七 年代被視為原始創作理念的文章，也被紐約大學出版社(New York University Press)集結成冊。他的妻子——也是一位藝術家，南西·荷特(Nancy Holt, 圖 1-5)⁷亦將他生前所有發表過的文章都集結在《史密森文集》裡，讓我們可以經由最直接的管道去了解其作品的形成經過，也能一窺其思考模式的完整面貌。



圖 1-4 《阿馬力羅斜坡》(*Amarillo Ramp*), 史坦利·馬許牧場(Stanley Marsh ranch), 阿馬力羅(Amarillo), 德州, 1973。砂石, 直徑 48.7 公尺(160 呎), 高度 3.6 公尺(12 呎)。



圖 1-5 史密森與荷特在紐約的寓所, 1970。
Gianfranco Gorgoni 攝。

以一位藝術家的創作生涯來說，史密森所擁有的實屬短暫，但這並不表示他的經歷就乏善可陳。相反地，他所撰述的文字、手繪的草圖和提出的計劃之多，足可遠勝過那個年代的藝壇同儕們。尤其值得注意的是：史密森不但替他的地景藝術留下了許多檔案，也在期刊上發表過眾多文章。縱使他在高中時期一度為書寫障礙所困，但是藉由自修和與文學家的交往，他對寫作的興趣自廿六歲起便未曾稍減。自一九六六年發表了《結晶之地》(*The Crystal Land*) 等文章之後，史密森的文字撰述便沒有停止過，除了對地景藝術建造過程的敘述外，他還在其他篇幅裡討論到博物館定位與紀念碑含義的問題，一九七九年，光是收錄在《史密森文集》裡的已發表文章就有卅五篇，還不包括他平時所寫的散文和評論。很顯然地，史密森的創作企圖並不僅止於地景藝術，他還希望以文字去補足視覺所不能完全說清楚的概念。

他的文章和作品之間多存在著頗深的關聯，標題也幾乎一致，如一九六六年的《結

⁶ 「羅伯特·史密森的素描」(*Robert Smithson: Drawings*), 紐約文化中心, 1974。

⁷ 南西·荷特(Nancy Holt, 1938-), 美國藝術家，為特定公共地點雕塑之先驅，亦製作錄影與裝置藝術。1963 年和史密森結婚。 Cf. Flam, Jack, ed. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, p.382.

凍球》(*The Cryosphere*, 圖 1-6) 與文章 結凍球 (*The Cryosphere*); 一九六九年的《非地點》(*The Nonsites*) 與文章 非地點 (*The Nonsites*); 一九七二年的《螺旋堤》(*Spiral Jetty*) 與文章 螺旋堤 (*The Spiral Jetty*) 等。他甚至覺得：「文字」只是其創作素材之一，他的文章也應該被視為完整的創作，而非一般的作品解說⁸。

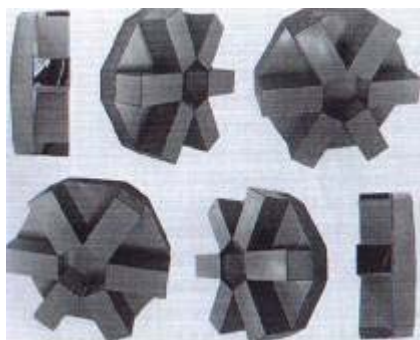


圖 1-6 《結凍球》(*The Cryosphere*), 1966。鋼鐵與鉻，六個一組，每個 17x17x6 英吋。朗伯特 (Gretchen Lambert) 攝影，約翰·韋伯畫廊收藏。



圖 1-7 培塞克紀念碑 (*The Monuments of Passaic*) 裡的照片，1967。「排列著木製人行道的橋樑紀念碑」(*The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks*) 史密森以傻瓜相機拍攝。



圖 1-8 猶加坦的鏡面-旅行事件 (*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*) 裡的鏡面裝置。史密森攝影。

在這種認知底下，史密森不僅為自己的創作闡述理念，甚至還有好幾篇文章本身就是創作。最有趣的可能包括了一九六六至一九六九年間所發表的三篇文章：描述礦場採石之旅的 結晶之地 (*The Crystal Land*) 周遊新澤西州工業區的 培塞克紀念碑 (*The Monuments of Passaic*, 圖 1-7) 和紀錄墨西哥遺址之旅的 猶加坦的鏡面-旅行事件 (*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 圖 1-8)⁹。由他對文字敘述的偏重，和他個人的經歷，不得不令人覺察到當時的某種藝壇潮流，的確是朝向某種去物質化、強調概念的趨勢在發展的。

⁸ Cf. 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. 271.

⁹ "The Crystal Land". May 1966. *Harper's Bazaar*, no. 3054: pp. 72-73.

"The Monuments of Passaic." December 1967. *Artforum* 7, no. 4:48-51.

"Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan." September 1969. *Artforum* 8, no.1:28-33.



根據評論所述，在一九七三年發生墜機意外之前，史密森就一直是個走在前鋒的藝術家；在那之後，他變成為一個更具意義的形象，尤有甚者，更視他與在一九五 年代以抽象表現 (Abstraction) 聞名的傑克森·帕洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956, 左圖 1-9) 為同等級的改革者。雖然，無數的展覽與書籍確認了史密森在藝術圈裡的突出、也賦予了他某種神秘感——他在工作中死亡，讓人感覺他是一個計劃未竟的夢想家，更甚於一個地景藝術家。但是，由於地景藝術常會使人有「景觀設計」或「環境保護」的聯想，對作

品形式過多的注意，使很多史密森作品中的關鍵思想至今仍不為人知，例如「地點 / 非地點」 (Site/ Nonsites, 圖 1-10) 系列中的「空間」概念、《螺旋堤》系列裡的「時間」概念等，皆涉及哲學推論與觀念思考。

針對這些外表簡約的作品，史密森都寫過與其相對應的文章，如 地點與非地點的辯證 (Dialectic of Site and Nonsite) 螺旋堤 (The Spiral Jetty) 等，用文字表明了他創造作品的理念。從這個情形我們可以發現，史密森的身分實遠較「地景藝術家」來得複雜，所從事之創造也明顯較其他藝術工作者多元，因此，他在文字撰述裡的論點對於藝術界後進的影響如何，實為本文可深入研究的議題。在正式展開討論之前，本文即試以各項論文撰寫流程擬就一粗略架構，期使未來的深入探索不致偏離中心主題，並期待各方先進不吝予以賜教。



圖 1-10《非地點，派恩荒地，紐澤西》 (*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*), 1968。影印地圖、鋁製容器與砂土，12.5x10.5 英吋 (31.75x 26.67 公分)。朵汪畫廊收藏與攝影。

二、 研究題目背景與基本架構



本篇論文旨在延續二〇一二年「羅伯特·史密森地景藝術之研究」碩士論文中尚未詳加探討的各項議題：包括廿世紀藝評對藝術作品的界定，藝術家工作場域的轉換以及藝術家本身所兼具的創作、策展、行銷等多重角色。有關前者的研究，由柏拉圖開始即廣受評論者們的關注，而本文擬透過史密森豐富的文字撰述，試證美術創作者的書寫不但可補充其實際展示之匱乏，亦可獨立於外，成為另一種即將成形的創作，為藝術品提供新的定義。其次，在此推論過程中，因為藝術品陳設位置的改變，也連帶地將藝術家的工作場域從博物館擴充至任何地點，並對藝術作品的視覺呈現催生各種新的可能，故創作者所利用的空間也將列入討論。最後，由作品的製造與發展模式中，亦可探究藝術家的身分在構思、計劃、執行等各階段肩負的任務。綜合上述各項議題，本文將以美術史與哲學的觀點於各流程中進行分析，並將研究主題、研究範圍與名詞定義、研究動機與目的與章節結構分述如下。

1.1 研究主題

本研究題名為『從博物館到荒野：論羅伯特·史密森「地點／非地點」系列作品與其文字撰述』，試圖由一連串藝術家最關心的思想，和觀眾所能看到的形式，討論隱藏在其中的哲學系統，和藝術家個人對歷史上的時間、空間看法。故有關「地點／非地點」的來龍去脈，必先在此作一背景介紹，以凝聚本文焦點。

(1)「地點／非地點」概觀

出於對礦物、地質學的熱愛，以及對流浪的嚮往，史密森自一九六八年起，就在他的生長地—紐澤西州 (New Jersey)，開始了一連串的短途旅行，然後，再利用旅行途中所採集回來的泥土、岩石，創作出一系列名為「地點／非地點」(Sites/ Nonsites) 的裝置作品。根據康乃爾大學教授羅伯特·哈伯斯 (Robert Hobbs) 的紀錄，史密森這一系

列相關作品至少有十二件之多¹，且他本人也曾經在訪談中，提及他為了掙脫傳統展覽機制而發想出這個「地點／非地點」概念，所以，無論在作品實體或創作理念上，「地點／非地點」系列無疑都是研究史密森個人、以及一九六〇年代晚期美國藝壇狀況的一個線索。

在現有的文獻資料上，以史密森的旅行經驗和「地點／非地點」系列作品為題的討論不少，較重要且值得參考的有：

藝術家本人所寫的《地點與非地點的辯證》（*Dialectic of Site and Nonsite*, 1969），哈伯斯的《羅伯特·史密森：非空間的釐清》（*Robert Smithson: Articulator of Nonspace*, 1982），

藝評家勞倫斯·艾羅維（Lawrence Alloway）的《地點／非地點》（*Sites/Nonsites*, 1980），

惠特尼美國藝術館華裔研究員蔡學勤（Eugenie Tsai）的《羅伯特·史密森的旅行見聞錄與相似物》（*Robert Smithson's Travelogues and Analogues*, 1989），

安東尼·羅賓（Anthony Robbin）與史密森談論「非地點」系列作品的訪問（1969）²，

哈佛大學助理教授珍妮佛·羅伯茲（Jennifer Lee Roberts）所寫的博士論文《映照旅行：羅伯特·史密森與歷史》（*Mirrored Travels: Robert Smithson and History*, 2003）³。

在史密森的《地點與非地點的辯證》一文中，藝術家詳細地闡述了這個名詞是如何產生的：稍早，它源自於史密森的第一件地景藝術概念作品《非地點，派恩荒地，紐澤西》（圖 1-10）標題，而後又有《莫諾湖非地點》（圖 2-1）、《一個非地點，富蘭克林，紐澤西》（圖 2-2）、《非地點「一系列殘骸」》（圖 2-3）、《非地點（帕里塞特，艾吉瓦德，新澤西）》（圖 2-4）、《非地點，歐本豪森，德國》（圖 2-5）等延伸創作。由這一系列裝置作品的檔案照片中我們可以看到：除了以最低限主義風格的容器裝著戶外土石標本之外，另一個重要的構成元素即是地圖，包括等高線地形圖、空照圖等。就物質層面上來說，地圖一向是旅途中不可或缺的工具，將它們拿來作為創作素材，應該是再貼近史

¹ Cf. Hobbs, Robert. 1980. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art.

² Robbin, Anthony. "Smithson's Non-Site Sights." February 1969. *Art News* 67, no. 10:50.

³ Roberts, L. Jennifer. 2004. *Mirrored Travels: Robert Smithson and History*. Yale University Press.

密森的生活不過；而泥土與砂礫，則充分地顯示了藝術家個人對礦物學的喜愛；至於外型相同、尺寸不一的金屬容器，更可追溯到史密森創作初期的最低限藝術風格。

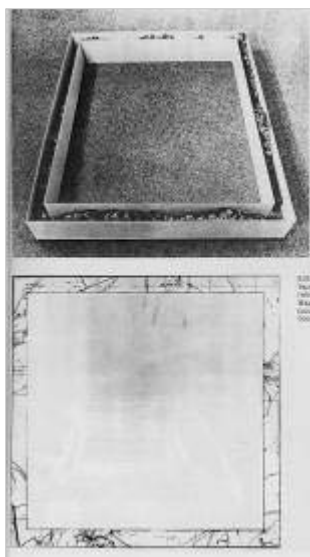


圖 2-1 《莫諾湖非地點》(*Mono Lake Nonsite*), 1968。鋼、煤渣、影印地圖，加州久拉當代美術館收藏 (La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California)。



圖 2-2 《一個非地點，富蘭克林，紐澤西，1968》(*A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968*), 1968。空照地圖、木材、石灰岩，地圖。芝加哥當代美術館收藏。



圖 1-10 《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*), 1968。影印地圖、鋁製容器與砂土，12.5x10.5 英吋 (31.75x 26.67 公分)。朵汪畫廊收藏與攝影。



圖 2-3 《非地點「一系列殘骸」》(*Nonsite "Line of Wreckage"*), 拜昂 (Bayonne), 紐澤西，1968。鋁、碎水泥塊。米爾瓦其藝術中心收藏 (Milwaukee Art Center)。



圖 2-4 《非地點 (帕里塞特，艾吉瓦德，新澤西)》(*Nonsite (Palisades, Edgewater, New Jersey)*), 1968。鋁、岩石。紐約惠特尼美國藝術館收藏。



圖 2-5 《非地點，歐本豪森，德國》(*Nonsite, Oberhausen, Germany*), 1968。鋼、礦渣，歐本豪森地圖，尺寸不詳。

不同於觀眾們過去所熟悉的繪畫或雕塑作品標題，「地點／非地點」這個作品名稱從字面上的構成看來，似乎是頗為自相矛盾、甚至無趣的，但是，它也反映出自一九六〇年代觀念藝術一脈相傳以來的創作原則——即拋棄描述、突顯思考——如同約瑟夫·柯舒斯（Joseph Kosuth, 1945-）於一九六五年發表的作品《一張和三張椅子》（圖 2-6）裡所強調的「椅子」概念一樣，企圖讓觀眾拋棄視

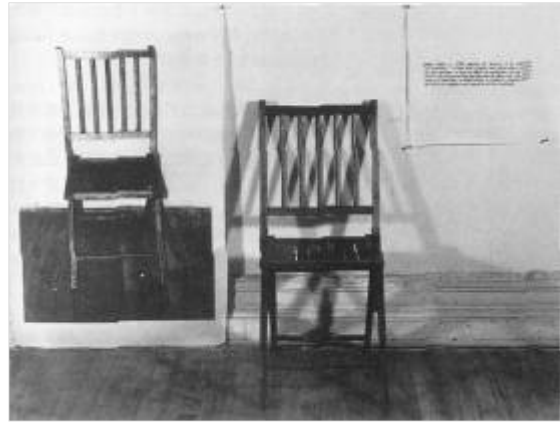


圖 2-6 約瑟夫·柯舒斯（Joseph Kosuth），《一張和三張椅子》（*One and Three Chairs*），1965。紐約現代美術館藏。

覺上的既定印象，將注意力重新集中在「觀念」上。在史密森的創作生命裡，可說是經歷了二次大戰以後的紐約藝壇主流，從一九五〇年代興起的抽象表現主義、最低限主義，到過程藝術、偶發藝術、環境藝術，終至地景藝術，他都參與其中，且由他的作品看來，史密森往往能發掘出某件事物其對立的另一面，聽來雖然枯燥、偏向哲學，但亦不失趣味。自他脫離少年時期的表現主義繪畫之後，就秉持著一貫的平靜態度，重新組織在狹隘邏輯形式裡荒謬的固有事物。

（2）獵岩之旅（Rock Hunting）——「地點／非地點」的緣起

史密森的創作自始至終都脫離不了他所成長的環境，和天生對自然科學的興趣。他在一九七二年七月與康明思·保羅（Cummings Paul）的訪談裡回憶道：

早期在魯勒福特（Rutherford）的時候，我就開始在這個領域裡（繪畫）工作了。我對自然歷史也非常有興趣。在克里夫頓（Clifton），我父親為我做了一個所謂的郊區地下博物館，讓我陳列所有的化石和貝殼⁴

他不只注意到自然界的生物，對無生物也一樣富研究精神。當他還是個小孩時，在

⁴ 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. 271:
"...I was working in that area(making drawings)even back in the early phases n Rutherford. I was also very interested at that in natural history. In Clifton my father built what you could call a kind of suburban basement museum for me to display all my fossils and shells, and I was involved with collection insects and..."

哈蒙 (Hammond) 地圖公司任職的叔叔曾給過他一塊石英結晶體，這可說是他對結晶學感興趣的開端。尤其在他遇到唐納·賈德 (Donald Judd) 之後，更開始將這種熱切付諸於行動：

當我第一次看到賈德的《粉紅色樹脂玻璃箱》(pink-plexiglas box) 時，覺得它就像是從另一個星球來的大結晶體。再跟賈得聊過以後，發現我們彼此都對地質學和礦物學頗有興趣，所以我們決定在新澤西州來一趟獵岩之旅。⁵

這種「獵岩之旅」和史密森童年時收集貝殼的過程很相似。在旅途中，他不但可以更實際地去接觸自然科學裡的各種地形、地質與生物標本，還能撿拾對自己有意義的紀念品。旅行、結晶學的探索與最低限主義者的交往不但形成了史密森創作先期的雕塑風格，也由此產生了他最早的地景藝術概念，並開始運用自然素材。

一九六六年，他開始偕同荷特和其他朋友，經常性地在紐澤西州的礦場和工業區內作短途旅行，同年發表的

《結晶之地》就是一篇紀錄他與賈德等人到紐澤西州的上蒙特克雷礦場 (Upper Montclair quarry) 和大諾奇礦場



圖 2-6 《無題》(Untitled), 1964/65。鋼製框架、玫瑰色霓虹塑膠 (rose “neon plastic”) 鏡子, 81×35×10 英吋 (205.74×88.9×25.4 公分) 法拉利攝影 (John A. Ferrari), 約翰·韋伯畫廊收藏。



(Great Notch Quarry) 採集礦物標本的文章。

史密森一方面借用礦物的結晶體樣式製作雕塑 (如圖 2-6), 一方面也注意到它們其實是一枚特定地域的縮影或一段時間進程的結果, 具有某種象徵意義, 甚至是可以取代產地地名的; 於是, 他進一步企圖以「採集樣本」(左圖 2-7) 的方式來建構他的藝術, 也就是一系列

⁵ Smithson, Robert. “The Crystal Land”. May 1966. *Harper’s Bazaar*, no. 3054, pp. 72-73. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.7.

“The first time I saw Don Judd’s “pink plexiglas box,” it suggested a giant crystal from another planet. After talking to Judd, I found out we had a mutual interest in geology and mineralogy, so we decided to go rock hunting in New Jersey.”

名為「非地點」的作品。



圖 2-7 上頁圖為史密森為作品《雙重非地點》(*Double Nonsite*) 採集黑曜石，1968。荷特攝影；本頁圖為史密森與海瑟 (Michael Heizer) 在富蘭克林礦石廢棄場 (Franklin Mineral Dump) 地方，富蘭克林，紐澤西州，1968 年 6 月。荷特攝影。

他持續地在一九六八年裡作了一連串區域性的短途旅行，在賓夕法尼亞州的板岩礦場他「為一個小型《非地點》收集了一麻袋板岩碎片」⁶後，將所採得的礦物、泥土樣本帶進畫廊，裝進幾何形的容器裡展示，並在牆上貼著那些「樣本」所在地的風景照片，作為他第一個「非地點」作品。這種做法不禁令人回想起陳列於博物館中、背後標示著產地來源和演化歷史的各式標本。之後，同樣以「非地點」為名的作品共有十二件，都在一九六八年完成，隔年還有兩件，創作手法和呈現形式都很相近，只是採集的地點不同而已。

(3) 虛擬地點與實際地點——「地點 / 非地點」的內涵

不像哈得遜河畫派 (Hudson River School) 的畫家一樣 (他們到處旅行，目的在強調傳統裡的自然美，與對美國土地的情感，如圖 2-8)，史密森所關注的是荒涼的地點、廢棄的後工業時代 (post-industrial) 風景。十九世紀的畫家試著去讓逐漸被開墾、破壞的風景維持永恆，史密森卻選擇了被工業化之後了無生趣的風景。感覺上，哈得遜河畫派和史密森似乎扮演著美國景觀「之前」(before) 與「之後」(after) 的角色。「非地點」系列中所指示的地點幾乎有一半都在新澤西州廢棄的工業區，也是史密森成長的地方。這些地點一直吸引著他，因為它們具有「毀滅」(pulverized) 這類讓人聯想到史前時代的特性，此外，從藝術世界中心紐約的觀點看來，新澤西州是坐落於「邊緣」的，這些條件讓史密森可以去檢驗他的內在與外在 (inside-outside) 辯證，並使用文學層次的比喻詮釋。



圖 2-8 佛列德瑞克·丘奇 (Frederick Edwin Church)，《尼加拉瀑布》(*Niagara*)，1857。
⁶ Ibid. “I collected a canvas bag full of slate chips for a small *Non-Site*”
油畫，42.5x76.3 公分。

「非地點」系列裡的土石樣本、地圖與照片代表了紐澤西州的幾個特定地點。要比較「地點」與「非地點」時似乎必須先參考現有地點，而「非地點」對照於實際「地點」時，它就變成了次要的，或甚至是不合理的。以「非地點」來說，史密森在雕塑中所使用的概念都會與他的文章內容相互對應，在一九六六至一九六七年所發表的文字裡，他視它們為一種物質性的意符，和一種可簡單傳達訊息的系統，他在這些文章裡所展現的深度智識，讓讀者注意到他的文字也是一項創作素材。

「非地點」作品裡的地圖則顯示了史密森對地圖學根深蒂固的興趣，從小，他就會為大規模的家庭渡假描繪精細明確的圖表⁷。我們能區別描繪不曾去過、未知地點的地圖，和曾經造訪、已知地點的地圖。描繪未知地點的地圖看來似乎是不真實與不完整的，因為它有許多地方是簡化和疏漏的，讓一些資訊都濃縮在省略與稍嫌粗草的比例尺下。但史密森卻欣賞這樣失真的圖樣，甚至是完全沒有標記的地圖，史密森所要探討的不只是地圖本身具有的形式，還包括了地圖裡的「圖像符號」(icon)它們所要傳達的意思，這類符號是因為它們和它們所代表的事實之間，具有形象相似的特性，而讓人了解其所代表的事實，如地圖、照片和建築平面圖等，都屬於人類社會裡，一種以簡略形式代替真實事物的符號。而這個符號在史密森的觀點裡，可以是極少的，可引起人們的共識即可，不需像抽象表現主義繪畫一樣，在畫布上填滿了各種線條或方塊形式，卻缺乏實質的意義。

就形式上看來，「非地點」相對於真實地點是抽象的，同時也反映出畫廊的侷限，放在室內的「非地點」雖標示著某地，但它所對照的戶外真實地點本身是無限開放且持續變動的；「非地點」雖集合了泥土標本、幾何形容器、攝影圖像、地圖等，但它們終究只是真實世界的一小部份，無法重現實際地點；在分析這個階段時，以十六、十七世紀歐洲所通行的圖像學，替寓意圖像配上釋義詩文來作為道德指引的方法，對「非地點」來說並不適用，因為它無法被視為單一物件並衍生出種種象徵意義，它實際上所進行的是空間探討。

一九六八年九月，史密森先將「地點／非地點」的概念寫在文章 思維沉澱：地景計劃 (A Sedimentation of the Mind: Earth Projects) 裡；隔年則更進一步地在 地點與

⁷ Cf. 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. 271.

非地點辯證 這篇文章裡，詳盡的再說明這個想法⁸。史密森自己也認為這樣的作品處理是一種很抽象的「匱乏」狀態，不易讓人理解：

「非地點」是「地點」的某種缺席 它是無趣、多餘、次要的⁹

所以，稍晚他在一九七二年的 螺旋堤 (Spiral Jetty) 這篇文章裡再次整理了他的「地點 / 非地點」概念，在一個題為「地點與非地點的辯證」的註腳裡列表如下¹⁰：

地點與非地點的辯證 (Dialectic of Site and Nonsite)：

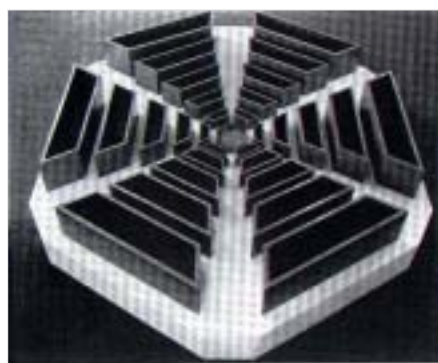
地點 <i>Site</i>	非地點 <i>Nonsite</i>
1. 開放的範圍 Open Limits	關閉的範圍 Closed Limits
2. 點的連續 A Series of Points	物的配置 An Array of Matter
3. 外在座標 Outer Coordinates	內在座標 Inner Coordinates
4. 削減 Subtraction	增加 Addition
5. 不明確的確定性 Indeterminate Certainty	明確的不確定性 Determinate Uncertainty
6. 被散佈的資訊 Scattered Information	被遏制的資訊 Contained Information
7. 反射 Reflection	反映 Mirror
8. 邊緣 Edge	中心 Center
9. 某個地方 (具體的) Some Place (physical) 無所謂的地方 (抽象的) No Place (abstract)	
10. 許多 Many	一個 One

⁸ In Gerry Schum, ed. *Land Art* (Berlin: Fernsehgalerie, 1969), n. p.

⁹ Smithson, Robert. "Fragments of an Interview with P. A. Norvell", April, 1969, in Lippard, Lucy. *Six Year*, p.88. "What you are really confronted with in a Nonsite is the absence of the Site...a very ponderous, weighty absence."

¹⁰ In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings* p.152.

有了這個對照表，我們可以大略得知史密森所要建構的是：從「礦物結晶體」所聯想到的博物館「標本」形式出發，創作「非地點」系列，再從「非地點」這個名詞開始，討論人們對地點的認知，重新對「真實地點」和「非地點作品」加以定義。這就是他第一個地景藝術的創作理念。



製於一九六八年的《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*)，是史密森作品中直接與「現有土地」有交互作用的第一件裝置：在平面部分，有影印的派恩荒地六角形地形圖，和打字機打的文字陳述；在立體部分則有六角形的鋁製容器，從中心楔行分割切成六等份，每一等份再分成五個逐漸向中心縮小的盒子，裝著從地圖上各區域採集來的沙。影印地圖和陳述是掛在牆上的，鋁製容器則放在地板上（圖 1-10）。這些複合媒材作品與他的早期雕塑一樣，都可說是為了畫廊展出的形式而作。當然，「非地點」不僅只是配合室內空間的物理性物體，它們還標示出了戶外世界的某個特定地點。就像《非地點，派恩荒地，紐澤西》的文字陳述中所說：

以位在方形森林區裡的六角形『飛機場』為準，將新澤西地形圖劃出三十一個分區，而每一個容器內的沙子就是來自於地圖上的分區。『非地點』與真實『地點』之間的旅行出現了可能，地圖上的紅點標示了採集沙子的地方¹¹。

因此，「非地點」是建立在「被標明的戶外地點」和「它的室內呈現形態」之間的特別關係上，「地點」這個詞指示（indicate）了地球上的某個地方，「非地點」則在畫廊裡顯示了那個地方的缺席（absence）。史密森解釋了「地點」與「非地點」之間的差異，

¹¹ 原文為：“31 sub-divisions based on a hexagonal ‘airfield’ in the Woodmansie Quadrangle-New Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Nonsite contains sand from the site shown on the map. Tours between the Nonsite and the site are possible. The red dot on the map is the place where the sand was collected.”

前者是屬於戶外、實際的，後者則屬於內在、抽象的：

我為我所謂的『地點』與『非地點』發展出一套理論或辯證。『地點』一詞，感覺上，是物理的、自然與真實的——當我們處在房間或工作室之類的室內時，不會去真正感覺到的——所以我決定在這個對話（一個前後來回在室內室外的概念）裡為這個詞設定限制，我並沒有為戶外地點建立起某個東西，取而代之的，是讓它轉進室內的『非地點』，一個抽象容器內，這應該蠻有趣的¹²。

在這個辯證的論點下，地點的「自然與真實」還有這種修辭、對照，成為了「非地點」的內容。「非地點」也是一九六六年藝術家開始在紐澤西州作短途旅行時，一系列邏輯推理下的產物，它們就像紀念品一樣，為這些旅程提供了實質見證。

如前所述，史密森想要的，與哈德遜河畫派藝術家的目的不同。前者——這群十九世紀的美國畫家沿著哈德遜河畔的景點旅行，有時候還到新澤西州以外更遠的地方去，尋求獨特的題材，好帶回去給城裡的觀畫（消費）者看。當然，史密森所使用的概念並非由這種「越過遙遠距離、將大地風景帶給觀者」的動機出發，他的描述語言會極力地避免傳統繪畫裡所用的技術，並不斷地尋找合適的表現方法，例如將創作理念轉換到製圖（cartography）的形式裡。史密森認為，「非地點」不只反應了「真實」，且更加概要的再現了真實：

就像是有縱深的三度空間抽象地圖，標示出地球表面的某一個特定地點。而這些地方通常經由慣用的地圖手法被標示出來¹³。

他在接下來的段落裡，進一步澄清了傳統繪畫與地圖概念之間的區別：

¹² “The Symposium”, n. p. In Holt, Nancy, ed. 1979. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, p.160:

“I developed a method or a dialectic that involved what I call site and nonsite. The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of this dialogue (its a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors) , and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the nonsite, which is an abstract container.”

¹³ Paul, Cummings. “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute”. In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.295:

“as a kind of deep three-dimensional abstract map that points to a specific site on the surface of the earth. And that’s designated by a kind of mapping procedure.”

繪製一張圖表，一張房屋的平面圖，一個地區的街道圖，或一張地形圖，都是『邏輯上的二度空間圖示』。『邏輯上的圖示』不同於描寫真實自然的圖畫—以具象為主，它是二次元的類似物或隱喻（metaphor）

『非地點』（一個室內地景藝術）是抽象的三次元邏輯圖示，再現紐澤西州的真實地點（派恩荒地）。也就是說，它不需要對某地作相當程度的描寫，靠著三度空間的隱喻，讓一個地點可以去代表另一個跟它不相似的地點，這就是『非地點』。要了解有關地點的語言，就是要去欣賞這種語句結構和複雜概念之間的隱喻，讓三次元圖示的功能不同於普通圖畫¹⁴。

有關「非地點」中「讓三次元圖示的功能不同於普通圖畫」的概念，符合了史密森的另一個觀點：「舊的自然主義或寫實主義風景會被新的抽象與設計風景取代。」¹⁵，「非地點」即是由土壤與岩石組成的抽象結構，或者說，它們是由文字意義衍生的抽象作品—使真實地點進到了畫廊裡。

（4）「地點／非地點」與其他藝術家的對照

值得注意的是，史密森這類使用文件素材創作的手法，與觀念藝術家道格拉斯·許布勒（Douglas Huebler, 1924-1997）相似。許布勒有一系列關於「高速公路文化」（highway culture）的作品，都直接用照片、地圖、文字來構成他的作品，這些東西全是未經加工的原始紀錄，因為他認為這些東西正是傳達觀念的最佳手段，他視藝術為一個信息來源，一件藝術品所涉及的領域是超越了感官體驗的。如一九六九年，他在離麻薩諸塞州和新罕布夏州交界的495號高速公路旁十二英呎遠的地方，沿線拍下地上的積雪照片，每個拍照地點不固定的間隔五英呎、五英哩或五碼，然後以這些照片和文字陳述組成作品

¹⁴ Smithson, Robert. "A Provisional Theory of Nonsites". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.364:

"By drawing a diagram, a ground plan of a house, a street plan to the location of a site, or a topographic map, one draws a 'logical two dimensional picture'. A 'logical picture' differs from a natural or realistic picture in that it rarely looks like the thing it stands for. It is a two dimensional analogy or metaphor – A is Z. The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N. J. (The Pine Barren Plains). It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus The Non-Site. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture."

¹⁵ Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.116: "The old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstraction and artifice."

，稱之為《位置作品#5，麻薩諸塞州—新罕布夏州》(*Location Piece #5, Massachusetts-New Hampshire, 1969*)。一九六八年他也曾製作過另一件用書面檔案構成的《地點雕塑計劃：42度平行線作品》(*Site Sculpture Project: 42nd Parallel Piece, 1968*)，內容是在美國地圖42度這條平行線上，也就是麻薩諸塞州的 Truro 地方(設為 A 點)到史密斯河(Smith River, 設為 N 點)之間選定十四個位置，然後由許布勒寫信給這十四個城鎮的商會索取它們鄰近地區的地圖，最後將那些信和郵件收據證明、地圖等收集起來，整理成一份作品紀錄。

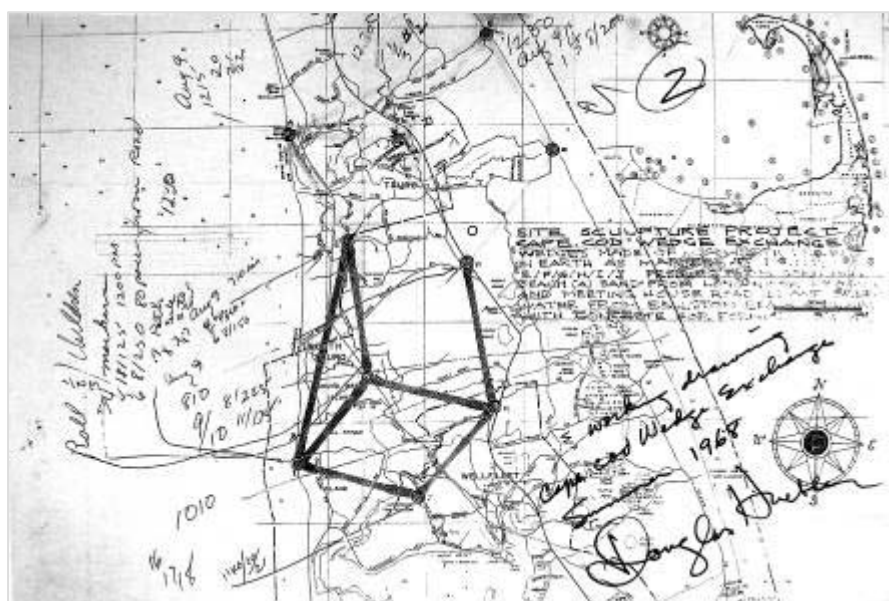


圖 2-9 許布勒，
《地點雕塑計劃：42度平行線作品》

巧合的是，史密森憶及他對非地點的最初構想時，也是源自於幾次開車旅行¹⁶。當時車行在夜晚的紐澤西洲收費高速公路上，讓他思及對空間的認定與否定，他認為那是一個重要且深奧的現代經驗，超越了當代藝術的疆界；地點與空間的陳述對他來說也是一個挑戰，必須證明它就存在於藝術裡。而後，這個構想就成了他作品裡的新主題，最早也最明確地處理這挑戰的，就是「地點／非地點」系列。

雖然由現有的資料中，我們無法肯定地判斷史密森是否受許布勒的影響、影響多深等事實，但很明顯的，史密森的「地點／非地點」與許布勒的觀念藝術不但在形式上相近，他們也同樣都以「地點」、「位置」與「雕塑」來作為作品主題，很多在史密森「地點／非地點」作品裡無法釐清的說辭，也許可以藉許布勒的例子來理解。

¹⁶ Cf. 史密森與山謬 (Samuel Wagstaff, Jr.) 的訪談錄，*Artforum*, 1966.12.

(5) 後續追蹤—真實地點與「非地點」系列的對照

一九七六年，有兩位研究者，伊利莎白·懷爾德 (Elizabeth Wilde) 和克利斯提娜·海尼曼 (Kristina Heinemann) 試著去對照出史密森「非地點」作品裡的確切地點¹⁷。在他們出發之前，事先已就每件「非地點」作品的方位作過精細的研究，並與荷特和史密森的相關畫廊業者作過討論。懷爾德和海尼曼策劃了一個旅行計劃，開車前往紐澤西州，隨著「非地點」裡的地名追溯原始出處。一開始他們就遭遇到確定那些「地點」的困難，但其中一人在筆記上寫下了「我不再擔心走錯或迷路了」¹⁸這樣的心得，然後他們堅持繼續往前走。旅行到帕里塞特 (Palisades) 和艾吉瓦德 (Edgewater) 時，那裡有「一棟外表平滑的、多層樓的公寓可俯瞰史密森最初所找的地點」；而到拜昂 (Bayonne) —作品《非地點「一列殘骸」》(Nonsite "Line of Wreckage") 的原始地點時，「這個地點現在看起來就像安東尼奧尼《紅色沙漠》中的電影場景」。我們從這些旅行者的敘述，可以看得出來，許多「非地點」裡原先指涉的地方，都已經不見了，「地點/非地點」的寫法是否應該變成「非地點/非地點」(Nonsite/Nonsite)？一九七二年，藝評人艾洛威也曾經和史密森一起去探訪過那些「非地點」中的地方：

一九七二年我和史密森去參觀那些地點，我記得他頗欣賞它們當時在外觀上的變化：他所看到的那些地方都是改變多過於穩定的。在拜昂，他不確定的是垃圾填埋地的部分，現在已被一些貨倉所佔據，且靠近他採集原始樣本的位置。¹⁹

除了創作「非地點」系列作品的原有「地點」已經物換星移外，我們也可注意到，史密森並不是沒有根據地在選擇地點的。紐澤西州既是他所成長的故鄉，他所熟悉的地方，在這裡創作相關的地景藝術，也是較能與自己生活結合的方式。荷特曾經用快照作為日記，紀錄了許多重要的短途旅行與考察過程。在一九六八年七月十四日，她和海瑟隨著史密森到紐澤西州的富蘭克林 (Franklin) 去，在一次訪問中，她向作家溯及史密

¹⁷ Elizabeth Wilde and Kristina Heinemann. 1976. "An Investigation of Robert Smithson's Early Sites/Non-sites (1967-68)." A seminar at Columbia University.

¹⁸ Ibid.: "I was no longer concerned at being wrong of lost"

"a slick high-rise apartment complex overlooking Smithson's original site"

"The site now looks like a set from Antonioni's statement on the environment crisis, *Red Desert*."

¹⁹ Alloway, Lawrence. "Sites/Nonsites". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, p.44:

"In 1972 I visited the Sites with Smithson, and I remember that he appreciated the transformations that were apparent even then: it was the changes of the place rather than its stable features for which he looked. At Bayonne he was unsure which part of the landfill, now occupied by warehouses, was close to the point from which he had taken his original sample of fill."

森和富蘭克林的淵源：這個地方對史密森很重要的理由有幾項，其中之一是因為這裡是世界上少數幾個蘊含「菱錳礦（smithsonite）的地方，這種礦物由查理斯·史密森（Charles Smithson）命名，他推算起來應該是史密森的祖先，不但發現了菱錳礦，同時也對在華盛頓特區（Washington, D. C）成立「史密森氏機構」（Smithsonian Institution）頗為幫助。在世界上的幾個礦區之中，富蘭克林以它的特出礦石總量聞名，至於其他礦場，只有瑞典的朗崩區（Langbon）可和它相比。在富蘭克林那裡，有超過兩百多種的礦物。從鈉長石（albite）到黝簾石（zoisite）都有。根據推測，在這裡發現的錳鐵尖晶石（franklinite）和紅錳礦（zincite）也有四十二種，而錳鐵尖晶石也是由班傑明·富蘭克林（Benjamin Franklin）命名的。

（6）預期研究效益

總地來說，史密森的「地點／非地點」概念是由他自己所提出來的，除了最早期如標本一般的「室內地景藝術」系列作品，他也把它延伸到日後許多戶外地景藝術的創作上，作為處理作品與空間對話的原則。但是，儘管史密森於一九六八年就開始創作「非地點」系列，也寫了不少有關它的文字，但他仍然沒有將它們的意涵確切地解釋清楚，我們只能根據自己使用地圖、和觀看「地點／非地點」系列作品的經驗來推斷：在史密森的創作過程裡，代表未知地點的地圖是被假設為真實的，相對地，已知地點的地圖看起來卻是簡略與謬誤的，這種認知落差存在於地圖的使用者之間，也就是使用者對符號在認知上的差異。

針對觀眾在看了作品以後可能產生的種種疑惑，史密森在一九六九年蓋瑞·斯古（Gerry Schum）的「大地藝術」（*Land Art*）一書中寫道：

會合的範圍

「地點」與「非地點」會合的範圍由一連串嘗試所構成，也是一條由符號、照片和地圖所組成的雙重路徑，它們皆同屬於一個辯證法的兩面。而這兩面又同時是存在與缺席的。「地點」所在的一片土地或地面被**放進**藝術（「非地點」）裡，而不是被**放在**地面上。「非地點」是一個容器，被放進另一個容器——室內。室外的一小塊或一碼土地又是另一個容器。兩度或三度空間的東西，在這個會合的範

圍內相互交換了空間。大規模變成小規模，小規模變成大規模。地圖上的一點擴充至陸塊大小的尺寸，而陸塊又縮小成地圖上的一點。「地點」是「非地點」(這面鏡子)的倒影，還是相反的另一種關係呢？當你沿著心理和物質上某種含糊的蹤跡前進時，這個符號網絡裡的規則就會被發現²⁰。

由這段藝術家的自述看來，史密森的創作與一九六八年至一九六九年初興起的觀念藝術是頗有交集的，「地點／非地點」原本只是史密森生活中的一段紀錄罷了，但也因此讓他發掘了一個有系統的創作理念。畫廊是一個較窄小的空間，它只負荷得起一些從室外場所帶回來的土石樣本而已，但史密森竟對這樣的作品形式大感興趣，並且用「地點／非地點」這樣的名詞來稱呼佈置在畫廊裡的大小標本，企圖藉此將它們和戶外的真實「地點」區別開來。許多美國一九六〇年代的觀念藝術形式都以文件檔案輔以說明，但過於強調「觀念」、缺乏描述的艱澀內容，往往都讓觀眾更加迷惑。他們能不能接受藝術家展示著他從旅途中所帶回來的風景碎片、並堂而皇之地稱呼它們為藝術品，似乎已不再重要，從後現代多元的藝術創作中我們可以發現，藝術菁英已不再為宗教、政治或個人服務，而是為證明自己的想法而存在。

因此，本研究的預期效益，即試圖由史密森的「地點／非地點」系列作品與文章，了解藝術家最初的創作理念，並與其他後來的戶外大型地景作品作一連結。希望藉由各項程序探討，能對過去一般文字裡對史密森的代表作《螺旋堤》過於強調的情況加以調整，轉而發掘他之所以創作地景藝術的緣由，以及在寫作領域裡的出色表現，而不只有著知名地景藝術大將的形象。透過史密森外在的藝術結晶與內在的思想延續，本文期待在他創作生命裡，對自然與人文相互溝通這一個普遍為世人所關心的主題，能夠因為他對藝術的真誠和鑽研學理的熱切，再度地獲得應有的重視。

²⁰ Hobbs, Robert. 1981. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, p.105:

“Range of Convergence

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dialectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed *in* the art (Nonsite) rather than the art placed *on* the ground. The Nonsite is a container within another container – the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.”

1.2 研究範圍與名詞定義

在實質表現方面，根據作品概念，史密森的創作可分為幾個類別²¹：

(a) 創作初期的抽象表現主義繪畫（如下圖）；

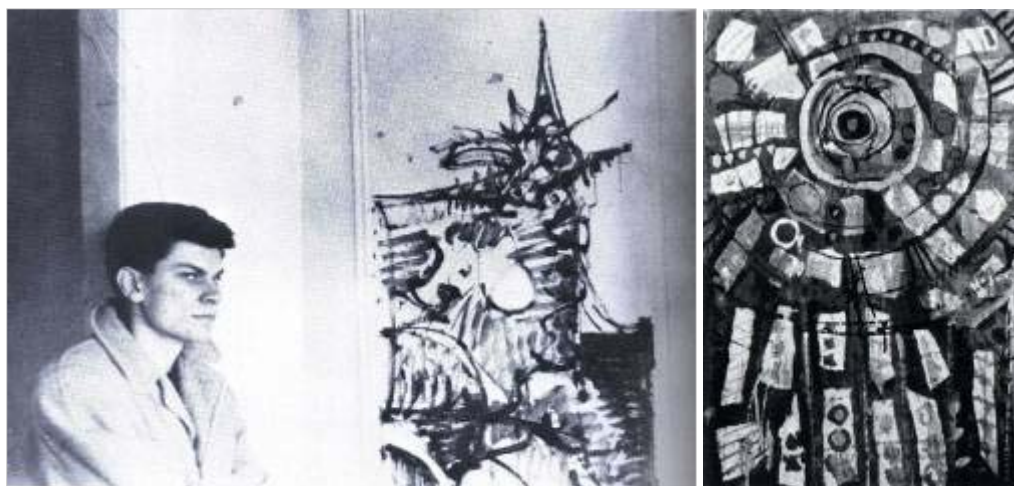


圖 2-9 左為史密森和他的早期作品攝於工作室，1961；右為《血之眼》(The Eye of Blood)，1960。拼貼與蛋彩於卡紙，33×24 英吋。George Lester and Diane Brown Gallery 藏。

(b) 使用瓶裝標本或化學藥品製作複合媒材的生物學過渡期，關切生命秩序與系統（如下圖）；



圖 2-10-1 史密森與他的展出作品攝於凱斯特蘭畫廊 (Castellane Gallery)，紐約，1962。史密森收藏。



圖 2-10-2 「生物學樣本」(“Biological Specimens”) 展覽部分作品，1962。史密森攝影與收藏。

²¹ Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, p.11.

(c) 以「結晶體」構造和削減手法表現的最低限主義風格雕塑，(如下圖)；

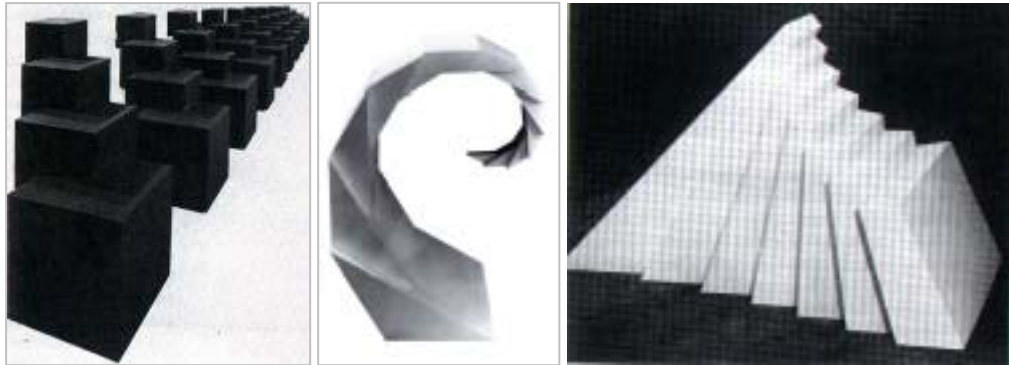


圖 1-3-3 左至右：《投》(*Plunge*)，1966。鐵製立體方塊，十個一組，每個 14.5 到 19 英吋高(由上而下漸增 0.5 英吋)；《盤旋》(*Gyrostasis*)，1968。鐵，73x57x40 英吋；模型 41x30x24 英吋。赫胥宏美術館與雕塑公園 (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 攝影與收藏；《傾斜層》，1968。鐵，49.5x103x30 英吋。朵汪畫廊收藏。

(d) 地圖學類，製作拼貼地圖的素描，研究「標誌」和「符號」功能(如下圖)；

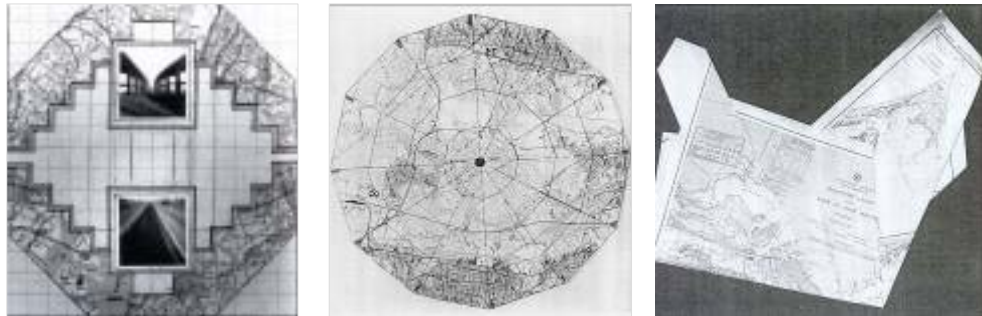


圖 2-11 左至右：《紐澤西，紐約與兩張照片》(*New Jersey, New York with 2 Photos*)，1967。拼貼、地圖、照片、墨水、鉛筆；22x17.75 英吋；《熵極地》(*Entropic Pole*)，1967。地圖，24x18 英吋。瑞賓攝影，約翰·韋伯畫廊收藏；《無題—折起的蒲佛港灣地圖》(*Untitled (Folded Map of Beaufort Inlet)*)，1967。36x31 英吋。約翰·韋伯畫廊收藏。

(e) 辯證類，開始製作他第一件地景藝術概念作品《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, 1968，圖 1-10)，探討「空間」概念；

(f) 觀念敘述類，撰寫文章紀錄旅遊見聞並關切藝術的基本定義，但對藝術是思想或對象物的敘述仍留下模糊地帶(如下圖)；

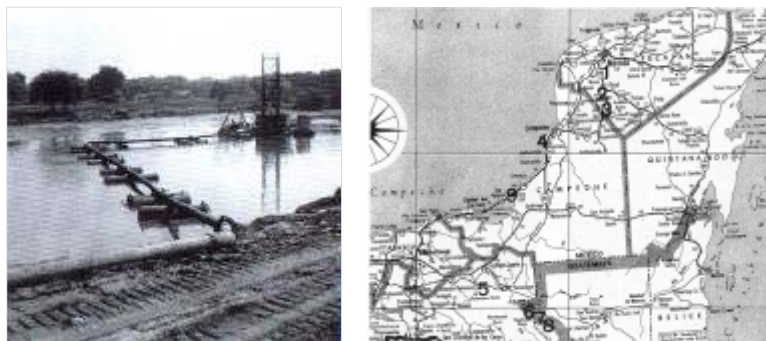


圖 2-12 左至右：培塞克紀念碑 (*The Monuments of Passaic*) 裡的照片，1967。「排列著木製人行道的橋樑紀念碑」(*The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks*) 史密森以傻瓜相機拍攝；文章 猶加坦的鏡面-旅行事件 (*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*) 內的地圖，上標九件鏡面裝置的地點。

(g) 紀念碑性質類，當他建造起魁偉的地景藝術作品時，這種大規模的實體成了散播某種意念的媒介物（如《螺旋堤》）；

(h) 土地再生類，為工業廢棄土地提出計劃，認為它們可以經過藝術手法再造（如下圖）。



圖 2-13 左至右：《賓漢銅礦坑—猶他州再開墾計劃》(*Bingham Copper Mining Pit—Utah Reclamation Project*), 1973。蠟、鉛筆、膠帶、描圖紙、地圖, 50.8×77.47 公分。Nathan Rabin 攝影, Elmer Johnson 收藏；《礦渣池塘》草稿 (*Tailing Pond*, 未建造), 克利德 (Creede), 科羅拉多州, 1973。四個梯台式的尾狀池塘；19×24 英吋。南森·瑞賓 (Nathan Rabin) 攝影, 約翰·韋伯畫廊收藏。

上述八個作品種類在形式上看來面貌迥異，但就史密森作品屬性和創作思維之間的關係來說，它們背後的創作理念是一貫的，很難武斷地只討論其代表作而不向前追溯及向後延伸。

顧及本論文以羅伯特·史密森為題，是因為他在一九六〇年代的藝術新領域—地景藝術裡扮演著開創者與實踐者等舉足輕重的角色，所以，雖然在他的藝術創作生命裡，仍有其他相關的繪畫或雕塑成就，但鑒於他的地景藝術作品集合了許多新觀念所產生的現象，為當時社會背景、人文、科學與藝術思潮的體現，故將以其辯證類作品為本文討論重心。

於是，在以「地點／非地點」系列為主題的前提下，本文研究範圍將著重在史密森一九六五年至一九七三年間的表現，再根據其思想概念來分析，歸納出他三個創作歷程的轉折點：一、地圖學與「地點／非地點」概念；二、時空與「地點／非地點」辯證；三、由「地點／非地點」所衍生之新型態作品，以此作為本文論述的主軸，並分別作為各章的主題。另外，在蒐集各類參考資料後，我們可以發現不同的研究者在描述相關事件時，所用的專有名詞實際上不盡相同，而且有模稜兩可的狀況。所以在對史密森的作品進行探討之前，有預先對下列幾個專有名詞加以界定的必要。

(1)「非地點」定義

在本文中使用的「地點」有兩種意義，以索緒爾的「語言符號系統」分析，它有可能是「個人語言活動」(speech) 或「社會語言系統」(language)，前者屬於個人用語，這類符號是因為個人或少數人的特殊習慣而使用，並沒有透過社會機制的共同認知，故無法促使其他人也遵守並使用；後者則代表了整個社會的語言系統，經由大眾約定俗成所共同認定，並具備一套規則，讓所有的人可以一起遵守並使用。為了顯示區別，本文將史密森作品及文章裡出現的「地點」、「非地點」歸於前者，並以斜體*地點*、*非地點*代表；而依據「聯想關係」(associative relations) 能使我們認知到戶外實際某地的「地點」，本文都會暫寫成「真實地點」(actual site)。不過，「聯想關係」也有可能讓我們從「真實地點」聯想到史密森的*地點*，造成認知上的混淆，為了避免敘述不清，無論在提到哪一種「地點」時，均會以前後文加以說明。

相對於我們日常慣用的「地點」一詞，史密森的*非地點*是相當抽象的。據史密森在 *非地點*暫定理論 (A Provisional Theory of Non-Sites) 裡的敘述，*非地點*的定義有兩個：一、*非地點*就是「一個室內地景藝術」²²；二、它不需要對某地作相當程度的描寫，靠著三度空間的隱喻，讓一個地點可以去代表另一個跟它不相似的地點，這就是*非地點*²³。

史密森也以《非地點，派恩荒地，紐澤西》這件作品裡的地圖（右），說明了「非地點」理論與美國一九五〇年代抽象表現主義繪畫所持的理論截然不同：



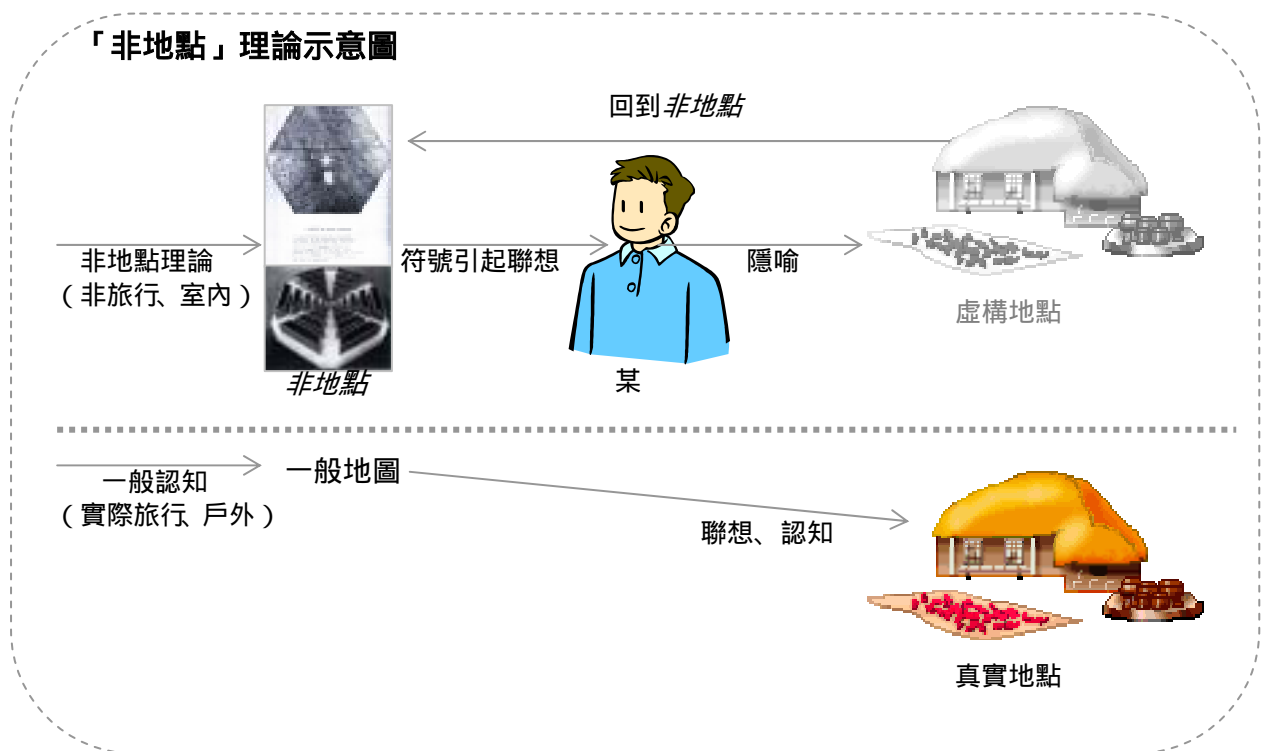
「表現性的藝術」(指後者) 避開了邏輯問題，因此，它不是純粹抽象的；一個邏輯學上的直覺能夠在一種完全地、「新的象徵隱喻」裡發展，免除掉表現性內容的寫實主義特質。在派恩荒地上的「真實地點」和*非地點*自身之間，存在著一個隱喻涵義的空間。於此空間裡的「旅行」是種浩瀚的隱喻。在兩個地點中

²² 參見第十頁所引述之史密森原文。

²³ 同上。

間的一切事物會變成物理性的比喻材料，去掉物質含義與寫實主義的假想。我們可以說，如果某人決意前往 *非地點* 所在的地點，某人就是在進行一段虛構的旅行。這段「旅行」會成為捏造的、假想的、不自然的；因此，某人可將「由一個 *非地點* 前往一個地點」稱之為「非旅行」。一旦某人抵達了這個小「航空站」（指這件作品），他就會發現它是人工的、六邊形的，並且，我在地圖上是以美學界限標示這個地點的，而不是就政治或經濟學上的界限來畫（分成 31 個區域）。²⁴

若以示意圖（如下）來表現上一段話，*非地點* 即是由戶外拿進室內的一系列標本，目的並不在於傳達或教導觀眾什麼，而是被設計來轉移觀眾的注意力，使人們思考到在物體之外，*非地點* 與其他事物（尤其是語言學和美學）之間的關聯。



²⁴ Smithson, Robert. "A Provisional Theory of Nonsites". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.364: "Expressive art" avoids the problem of logic; therefore it is not truly abstract. A logical intuition can develop in an entirely "new sense of metaphor" free of natural of realistic expressive content. Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. It could be that "travel" in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the *Non-Site*. The "trip" becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site. Once one arrives at the "airfield", one discovers that it is man-made in the shape of a hexagon, and that I mapped this site in terms of esthetic boundaries rather than political or economic boundaries (31 sub-division-see map).

(2) 地景藝術定義

地景藝術雖已在一九六〇年代中發展成型，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²⁵與過程藝術之姻親」²⁶。葛瑞斯·葛路可（Grace Glueck）也使用了這個名詞：「羅伯特·史密森是一九六〇年代中，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」²⁷。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²⁸（如圖 2-14）。」



圖 2-14 《柏油清洩》（*Asphalt Rundown*），羅馬，1969。

²⁵ Cf. Celant, Germano. *Ars povera*, Tübingen 1969.

²⁶ Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990, p. 71-73.

²⁷ 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..."

²⁸ 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."

其實，「Earth Art」也是一九六九年「地土藝術」展覽名稱²⁹，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，如哈伯斯於一九八一年在《羅伯特·史密森的雕塑》展覽小冊序中即提到：「他（史密森）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」³⁰，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）：「在一九六〇年代後半，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，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》」³¹。「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」³²，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³³。

²⁹ 一九六九年二月，以「地土藝術」（“Earth Art”）為名，在康乃爾大學（Cornell University）的安德魯·狄克森·懷特美術館（Andrew Dickson White Museum）的展出，參與的藝術家除史密森外，還包括了卡爾·安德列（Carl Andre）、克雷斯·歐登伯格（Claes Oldenburg）、丹尼斯·歐本漢（Dannis Oppenheim）、邁可·海瑟（Michael Heizer）、羅伯特·莫里斯（Robert Morris）、索爾·李威特（Sol LeWitt）、史蒂芬·卡坦貝克（Stephen Kaltenbach）、瓦爾特·德瑪利亞（Walter De Maria）等。

³⁰ Hobbs, Robert. 1980, “Introduction”. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, 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...”

³¹ 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*...”

³² Ibid. p. 3:

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

³³ 事實上，如哈伯斯或蔡學勤等其他作者，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.

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。」³⁴。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，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》³⁵一書中，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³⁶。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³⁷。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。一九六八年十月，紐約的朵汪畫廊（Dwan Gallery）也以「地景藝術」（“Earthworks”）為題策展過³⁸。當然，以史密森對科幻小說的熱愛，我們不免將這個字和歐迪斯（Brian W. Aldiss）的小說《防禦工事》——也稱「Earthworks」——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

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

³⁴ Meschede, Friedrich. “How far does art extend into the innermost workings of the world?” in Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. 1989. *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 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’.”

³⁵ Alloway, Lawrence. “Robert Smithson’s Development”. In Sonfist, Alan, ed. 1983. *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*. New York, p. 125-142.

³⁶ Cf. Ursula Wevers, Fernsehgalerie Gerry Schum – Land Art. In *Stationen der Moderne, Berlinische Galerie*, Berlin 1989, p. 533.

³⁷ Cf. Kellein, Thomas. “Land Art – ein Vorbericht zur Deutung der Erde”. In *Amerika-Europa, Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Köln, 1986, p. 381-400.

³⁸ 參展者與前述一九六九年二月「地土藝術」相同。

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，如一九八九至九一年的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』」³⁹

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。

（3）史密森撰述裡出現之名詞

在作品和文章譯名方面，史密森的裝置藝術作品名稱通常都以地名來作題目，這部分較無疑慮；另一部份最低限主義風格雕塑的名稱就比較多取自於數學或物理學的名詞，若直接翻譯成那些專有名詞，又難以呈現作品狀態，故針對這類作品時，只好參酌史密森的創作理念和過程來翻譯作品名稱，並附上原文。最困難的翻譯工作即是史密森的文章題名，在這方面他也常挪用物理學或地質學名詞，或以名詞作為形容詞使用，如半無限與縮小的空間（Quasi-Infinities and the Waning of Space）這樣的題名亦只能盡量直譯，而無法全面顧及文章內容。

此外，在史密森的文章裡常會有些字的拼法是前後不一致的，如「esthetics」是他文章裡常會出現的，但有時他也會寫作「aesthetics」；而他最重要的創作概念「非地點」

³⁹ 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'..."

也有好幾種變體，如「Non-Site」、「Nonsite」、「non-site」或「nonsite」等，雖然拼法不同，但在史密森個人的定義裡都是相通的。

1.3 研究動機與目的

(1) 以史密森作品探討「藝術品」(work of art)之內涵為何

自立體主義(Cubism)出現在西方美術史上之後，文學、哲學即滲透到美術界，讓創作者援引以支撐自家畫派；至一九六〇年代觀念藝術(Conceptual Art)興起後，文字更由隱身的創作理論，躍向幕前成為藝術品的一部份。除了國外展場如此，走進深受歐美藝壇潮流影響的台灣藝廊，也處處可見藝術家有意地忽略傳統技巧、強化內在觀念的裝置作品，讓多數的創作表現已不能再由視覺來評斷高下。在這樣的情境裡，無論是一幅畫、一件雕塑、一張照片、一件裝置，或一堆垃圾即經常處於一種抽象的「匱乏」狀態——沒有足夠的線索讓觀眾去理解它們，若想知道作品內容，就必須參考附帶的解說文字。

這種有別於過去的觀眾可以「看圖說故事」的展出狀態，引發了藝術品之形式與內容孰輕孰重的問題。首先，在「觀念」盛行的年代，藝術家如何將模糊又抽象的思想轉化為具體的視覺表現？而這種視覺上的呈現是否能完整地傳達出藝術家們的想法，像傳統的繪畫與雕塑一樣？如果說，他們的作品並不能讓觀眾一望即知、以既有的經驗去體認，那麼，藝術家又要如何以觀念敘述的文字為其創作成果辯證？或者，就自由地放任觀眾去作個人解讀？換個角度思考，我們也可以懷疑，藝術家們是否已不再藉由形式表達意見，而將精神、意識擺在最顯要的位置？

在這些情況下，藝術家們是讓藝術更形純粹，或只是把藝術的工作移交給哲學家呢？究竟創作理念與創作技法、作品內在與作品外在等，何者引領著現代藝術？一件藝術作品完成之後，是創作理念的開始，還是創作過程的結束？

上述產生於觀眾心裡的重重疑問，顯然地受到杜象(Marcel Duchamp, 1887—1968)的現成物(ready-made)概念影響：傳統的認定原則已被擾亂，藝術品彷彿可以隨著藝術家的自由心證而成，但這對史密森來說，卻一直是個被認真看待且嚴肅分辯的問題，

畢竟他的「地點 / 非地點」系列與地景藝術形式亦難與傳統認定原則妥協。

由於史密森的裝置作品缺乏描述性的外在，其地景藝術作品也多為極簡造型，要追溯他的思想只能以其文字撰述為依據。如前言所示，我們可察覺史密森的寫作與作品幾乎已無法分割，他對文字敘述的偏重，使人們思及理論與形式在藝術裡何者所佔的份量較重？若以美國藝評家丹圖（Arthur C. Danto, 1924-）⁴⁰的說法「藝術的歷史意義在於它能使藝術理論成為真實，並讓它具有重要性」看來，在某個觀念範圍內，理論不但有可能完全取代形式，形式還要倒過頭來為理論作出印證！

不過，在克萊伊·歐文斯（Craig Owens）的「地景語言」（Earthwords）⁴¹一文中，卻不特意將史密森的作品形式和理論分開來談，而把他的文字撰述也當成完整作品看待。歐文斯認為：一，史密森由「非地點」系列發展而來的寫作活動，已讓他變成一個作家，和他身為視覺藝術家的身分有別，但他的文字和他的雕塑、草圖、攝影、電影仍不可分離；二、史密森的文字和其他各類形式作品之間的關聯，並不能只被認為是隸屬於後者的註解，而是有可能成為「著作」的。對歐文斯來說，史密森的所有生產活動都可視為「書寫」（writing）——當然，這裡他所指的不只是我們認知上需使用紙筆的書寫，而是更廣泛的、如德希達（Derrida）所指的書寫⁴²。透過他對史密森的解讀，歐文斯詮釋這類運用文字的創作是後現代主義或反現代主義潮流中所專有的。

不管我們是否認同前述研究者的觀點，事實顯示：史密森與他的同儕在創作上都有非常理論化的現象，並極力表現出反形式、反藝術的態度，企圖為「藝術品」重新定義。故本文的第一個動機即在於通過史密森的表現，來探討在他個人的認定裡，究竟何者為藝術家想要達到的最終目的，而「藝術品」又是從何而來。

（2）以史密森作品探討藝術家工作場域之轉換

出於創作形式的改變，許多藝術家開始思考他們的作品與美術館之間的關係，以地

⁴⁰ 著有 *Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*.

⁴¹ 寫於一九七九年《史密森文集》第一版發表之時，Cf. Owens, Craig. 1992. "Earthwords," in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 40-51.

⁴² 對德希達而言，它將威脅到西方形而上學想要表達的義涵，因為書寫是某種缺乏實體性、和實情有差異、在時間上較延遲的。

景藝術來說，就是個顯著的例子。像《螺旋堤》這樣的作品，就改變了長久以來藝術殿堂裡的展覽互動：在以往，展覽品只能被動地讓觀眾圍在它們四週任意觀賞，現在，展覽品則包圍著觀眾—遼闊的水和天是空間有限的美術館所比不上的，螺旋狀的堤防放大到能讓觀眾走上去，在這裡，人的形體縮小了，但相對的，人的自我意識卻強大起來，因為觀眾們已經可以用全部的感官去經驗地景藝術家所經營出來的震撼。

一九六八年至一九六九年，正值觀念藝術（Conceptual Art）⁴³的發展期，而加入此一陣容的藝術家，如荷特（圖 1-5）、卡爾·安德列（Carl Andre, 圖 2-15）、邁可·海瑟（Michael Heizer, 圖 2-16）、丹尼斯·歐本漢（Dannis Oppenheim, 圖 2-17）、羅伯特·莫里斯（Robert Morris, 圖 2-18）、索爾·李威特（Sol LeWitt, 圖 2-19）、艾麗絲·艾庫克（Alice Aycock, 圖 2-20）、瓦爾特·德瑪利亞（Walter De Maria, 圖 2-21）等，也都從事過地景藝術創作。他們雖大多出身畫家、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。於是，美術館既容納不了大規模的作品，作品也沒有永久收藏的必要，那麼，藝術家還需在乎這個具有專業權威的場地嗎？

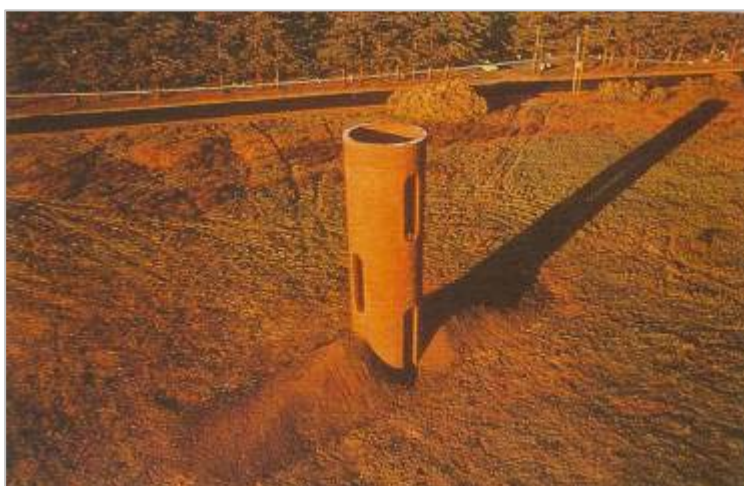


圖 1-5 南西·荷特（Nancy Holt），《三十以下》（*30 Below*），紐約，1979。紅磚、鋼、混凝土，高 30 呎（9.14 公尺），直徑 9 呎 4 吋（2.84 公尺）。

⁴³ Cf. Atkins, Robert. 1990. *Art Speak*. New York: Abbeville. 「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）。



圖 2-15

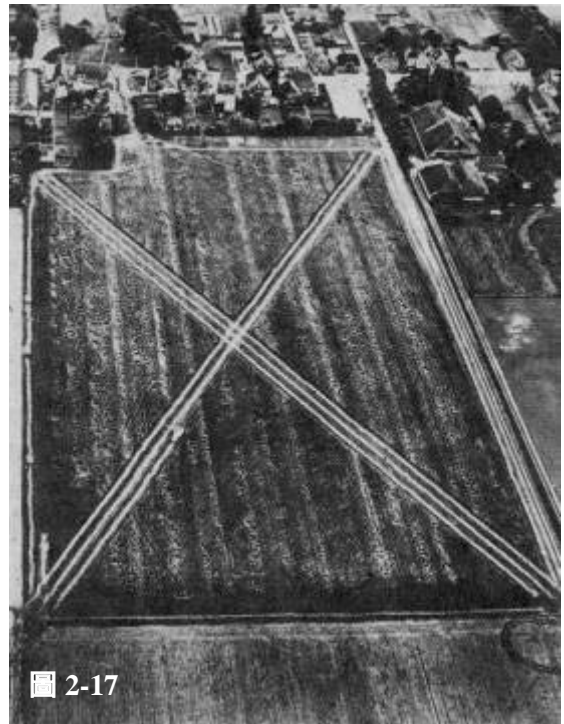


圖 2-17

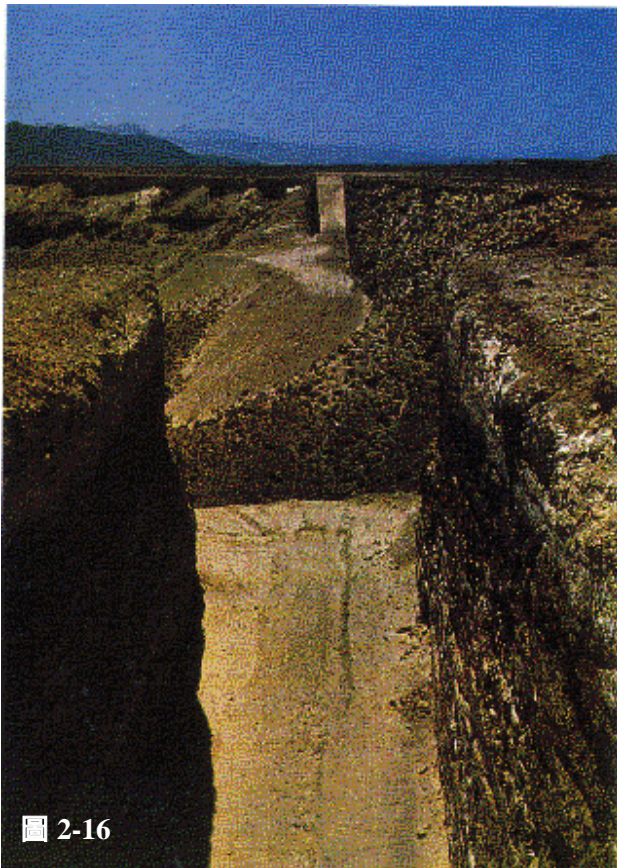


圖 2-16



圖 2-18

圖 2-15 卡爾·安德列 (Carl Andre), 《相等 VIII》(*Equivalent VIII*), 1966。磚, 12x229x68 公分。倫敦泰勒美術館。

圖 2-16 海瑟 (Michael Heizer), 《雙負空間》(*Double Negative*), 內華達州, 1969-71。在沙漠裡的兩個大坑, 移置 24 萬噸的砂石, 50x30x1500 呎。

圖 2-17 歐本漢 (Dannis Oppenheim), 《打 X 的麥田》《被烙印的山》(*Branded Mountain*), 聖保羅, 加州, 1969。直徑 30 呎。

圖 2-18 羅伯特·莫里斯 (Robert Morris), 《懸掛的毛毯》(*The Hanged Carpet*), 1968。紐約里奧·卡斯德里 (Leo Castelli) 畫廊收藏。

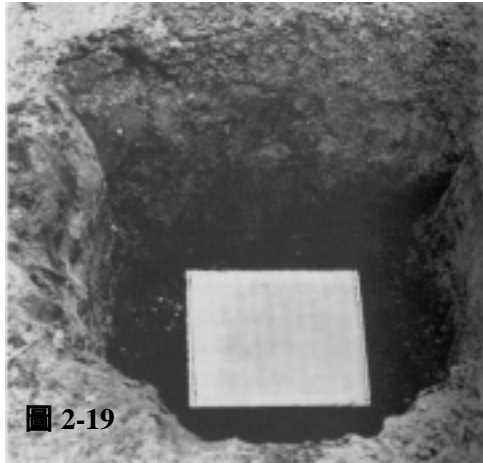


圖 2-19



圖 2-20



圖 2-21

圖 2-19

索爾·李威特 (Sol LeWitt), 《在洞裡的盒子》(*Box in the Hole*), 1968 年 7 月 1 日, 威瑟之家 (Visser House), Bergeyk, 荷蘭。內容不詳的立方體被丟進較大的水泥盒子裡, 並埋到土中。約翰·韋伯畫廊攝影。

圖 2-20

艾麗絲·艾庫克 (Alice Aycock), 《為瑪麗而作的泥土覆蓋之屋》(*Low Building with Dirt Roof-For Mary*), 1970, 1990 再造。石、木、土、草, 76.2x609.6x365.8 公分。

圖 2-21

德瑪利亞 (Walter De Maria), 《拉斯維加》(*Las Vegas Piece*), 內華達州, 1969。以推土機切入沙漠山谷 (距拉斯維加更北部 95 哩處), 寬 8 呎, 由兩條一哩長的線和兩條.5 哩長的線組合而成。

從表面上看來, 美術館似乎已被地景藝術家們摒棄, 在新的發表舞台裡式微了, 不過, 情況似乎沒有這麼極端, 因為地景藝術家也察覺到, 建造於戶外的地景藝術在缺少人為保護的狀態下, 是很容易遭到破壞的; 再者, 地景藝術多處於偏遠地區、不易到達, 大部分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——人們必須經由草圖、照片或電影才能了解原件。出於觀念釐清或公開證明的需要, 儘管藝術家們能由美術館出走, 但他們仍無法放棄為自己的創作留下紀錄, 而一旦這些「紀錄」發表, 藝術家們又不得不回到美術館。

而史密森處在這樣的矛盾之下, 可說是一個特例, 在他從事地景藝術期間, 始終都和畫廊業者、美術館機制保持著密切的關係⁴⁴, 並把這些場域看作是散播其創作理念的據點: 既然地景藝術能藉由影像與文字轉換形式, 那何不利用大眾所熟悉的、既有的管

⁴⁴ 史密森與畫廊經營者維吉尼亞·朵汪 (Virginia Dwan) 一直保持著友好關係, 並於一九七三年接受過古根漢的研究基金 (Guggenheim Fellowship)。

道來傳達偏遠地區的作品理念？在史密森的第一件「非地點」作品裡⁴⁵，他就以文字界定它為「一件室內地景藝術作品」(an indoor earthwork)，不但承認了美術館、畫廊或博物館空間對作品的製作與呈現皆有影響，也利用美術館的固定性與戶外作品的移動性建立起「地點」與「非地點」之間的對照關係。另外，在史密森一九六七年所寫的一些有關美術館的空無想法 (Some Void Thoughts on Museums, 1967) 與艾倫·卡普羅對談的 美術館是什麼？ (What is a Museum? A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson, 1967) 鄰近藝術的語言博物館 (A Museum of Language in the Vicinity of Art, 1968) 等文章裡，亦可看出他對美術館的功能、屬性很感興趣。

在 一些有關美術館的虛無想法 裡，史密森引述了喬治·克卜勒 (George Kubler) 的說法，由美術館冰冷的典藏機制，聯想到展品的無生命狀態⁴⁶，並將這類特殊空間納入供他使用的眾多媒體之一。因此，本文的另一個目的，即在探討藝術家工作場域之轉換，以及史密森與展覽體制的共存之道。

(3) 以史密森作品探討藝術家之多重身分

二次世界大戰後，兼備創作技術和自我意識的多位藝術家，如以包裹作品聞名的克里斯多 (Christo Javacheff, 圖 2-22) 漢斯·海克 (Hans Haacke, 1936-) 和德國的波伊斯 (Joseph Beuys, 1921-1986) 都曾以企劃提案的方式，與政府部門或民間企業進行

⁴⁵ 參見第九頁說明：《非地點，派恩荒地，紐澤西》(*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*) 是這個系列的第一件成品，形式如前所述。

⁴⁶ 「墓葬設施 (指典藏機構) 顯然造成了某些矛盾的局面，既想丟掉舊東西、卻又一直留著它們，就好像我們的貯藏倉庫、美術館館藏和古文物庫房一樣。」 Cf. Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. In Smithson, Robert. "Some Void Thoughts on Museums". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 41: "Tomb furniture achieved apparently contradictory ends in discarding old things all the while retaining them, much as in our storage warehouses, and museum deposits, and antiquarian storerooms." 「參觀美術館是件從空無到空無的事情。走廊領著參觀者去看那些所謂的『繪畫』和『雕像』 美術館都是墳墓，似乎每件事都正在變成某個美術館。繪畫、雕塑和建築都已完結，但藝術的習慣仍繼續著，沉澱在一種驚人的惰性裡。默不作聲佔據了絕大優勢。明亮的色彩隱匿了與美術館相扣的未知。每一件事物都有點妨礙了氣氛與空間。它們平淡失色。美術館將它的表面到處擴張，變成一種只動眼睛、普遍化、無標題的收藏。」 "Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called 'pictures' and 'statues.' ...Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habit continues. Art settles into a stupendous inertia. Silence supplies the dominant chord. Bright colors conceal the abyss that holds the museum together. Every solid is a bit of clogged air or space. Things flatten and fade. The museum spreads its surfaces everywhere, and becomes an untitled collection of generalizations that mobilize the eye."



圖 2-22
克里斯多，包裹海岸。

合作，完成許多需要龐大財力、物力支援的作品。

以史密森的《螺旋堤》、海瑟的《雙負空間》(Double Negative, 圖 2-16)、歐本漢的《被烙印的山》(Branded Mountain, 圖 2-17) 德瑪利亞的《拉斯維加》(Las Vegas Piece, 圖 2-21) 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。上述作品因為規模龐大，常須動用大型機具開挖、穿鑿，更需要歷經遊說觀眾、尋找可用地點、籌措資金、材料運輸等複雜流程，這表示，他們不僅要有構想，還需要單純創作之外的協調能力，因為地景藝術銜接空間的同時，無意中雖也產生了美感現象，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：自然雖供給人們生命所需，但亦激發出藝術家的野心。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，對大地其實是一種侵略性的舉動，甚至有評論家指他們進入原始荒野去留下個人的紀念碑⁴⁷。

因此，受限於各種自然或人為的干預下，史密森的多項計劃案即常停留在紙上草圖或測量階段，像他廿八歲時首次為達拉斯 (Dallas) 的佛特 – 沃斯地方機場 (Fort Worth Regional Airport, 圖 2-23) 作的地景藝術，就因建築公司未爭取到合同而沒有付諸實行；卅一歲時，他試圖利用溫哥華 (Vancouver) 的邁阿密小島 (Miami Islet) 創作，雖政府

⁴⁷ Cf. Beardsley, John. 1997. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville, p. 44: 藝術家 Hamish Fulton 曾在一次訪談中說道：「我覺得你提到的這三位藝術家 (指史密森、海瑟、德瑪利亞) 在利用土地時都沒有 任何尊重的感覺。我看他們的作品都是抱持著一種『天命難違』的(自負) 所謂對自然的『英雄式征服』。」 “I feel the three artists (Smithson, Heizer, and De Maria) you mention use the landscape without ... any sense of respect for it ... I see their art as a continuation of ‘Manifest Destiny’ ... the so-called ‘heroic conquering’ of nature.”

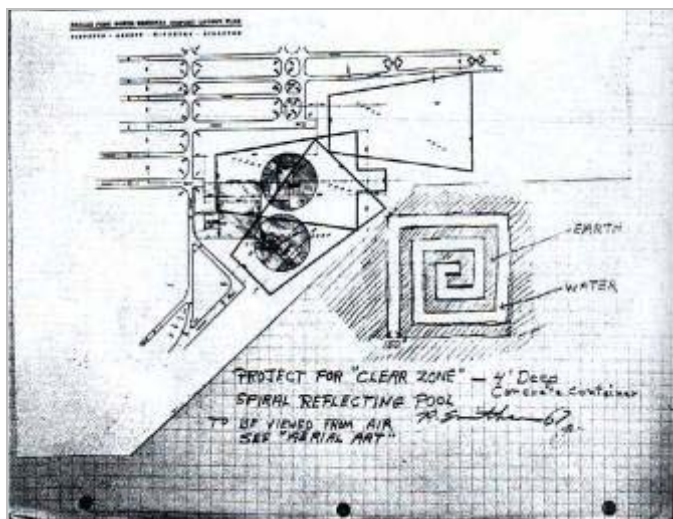


圖 2-23
 《清晰區域：螺旋反射池塘》
 (Clear Zone: the Spiral Reflecting Pool), 1967。
 藍色方格紙與拼貼、鉛筆，11×15.5 英吋。
 約翰·韋伯畫廊攝影與收藏。

允許租借他一座小島，但因公眾抗議有生態學方面的疑慮而撤回；卅二歲時，他向紐約藝術學院 (New York Institute for Arts)、城市資源局 (Urban Resources) 提出《漂浮之島》(Floating Island) 計劃被回絕；同年，在波士頓為「藝術元素：土、空氣、火、水」(“Elements of Art: Earth, Air, Fire, Water”) 展覽提出的《毀滅力量》(Juggernaut) 亦未建

造。我們可以說，若非《螺旋堤》地處偏遠，並承租十英畝大鹽湖水域作為創作基地，恐怕也很難在兩個月內順利建成。

不過，處在這些艱困狀況下，史密森和同儕仍繼續工作。他們的身分已重疊了「策展人」、「藝術家」、「藝評家」三重角色，迫使他們這群人的思想必須超越「生產者」，轉而兼顧「統籌者」、「發行者」的責任，期使自己的創作理念能夠一以貫之、完整施行。而某個計劃想要成功實踐，必先周延考慮所有相關事物，這也促使藝術家去建立一套有效的立論，用以支撐將來要去爭取各界支持的作品。於是，除了實力之外，藝術家的名聲也是急待宣傳的，無論是誰，若擁有畢卡索或安迪沃荷那樣的名氣，毫無疑問地，他在尋求合作時將更加有利。故本文的另一個動機，即是透過史密森的各項計劃，探討一九六 至七 年代裡，藝術家是如何穿梭在多重身分之間，而其中是否有任何矛盾。

1.4 章節結構

依照研究範圍之設定，在本文緒論中將略談史密森之生平概況；在第一章裡，即著重在「地點 / 非地點」的名詞釋義，第二章則對作品所牽連到的藝術品定義加以闡釋。如杜象對現成物的使用，促使藝術家們開始思索：究竟是什麼讓物體成為「藝術」？杜

象雖然諷刺了美術館的專制，但他的作品《泉》仍藉由署名與展覽等模式聲稱為「藝術」，這種情形彷彿是雙重的諷刺，令後人議論紛紛。對史密森而言，他的創作形式就傳統藝術認定原則來說也相當可議，其《半掩埋柴房》（圖 2-24）和土石流壓垮鐵皮屋的災害相較，兩者間究竟有何不同？人為創作和天然現象如何互分高下？藝術品是否仍要通過藝術家本人的宣示，才能正式成為藝術？在本文第二章裡將對這些問題試著作出分辨，在藝壇日漸多元化的今天，從史密森的作品找到一些定義的根據。

論文中除第一、二章先行解釋史密森的創作概念背景和作品條件外，從第三章開始將以史密森在各個階段裡的轉變為主軸來撰寫，並舉出作品援例交互參照，即「『地點 / 非地點』概念之延伸」、「『地點 / 非地點』與博物館之對話」，此四章按照時間順序編排，並穿插史密森的個人生平與創作經歷，期以羅伯特·史密森的作品與文章為基礎，相關研究者的觀點為輔，地景藝術發展與社會現象為背景，找出史密森創作中的重大轉折點，諸如結晶學、地圖學、熱力學與科幻小說等如何對他產生影響，試圖透過對作品的形式分析、創作理念探討、非藝術領域之學理引證，釐清其創作的軌跡，找到最適切的解答。



圖 2-24

(上)

《半掩埋柴房》(*Partially Buried Woodshed*), 肯特州立大學 (Kent State University), 肯特, 俄亥俄州, 1970。一間柴房與 20 卡車土石, 18 英尺 6 英寸 x 10 呎 2 英寸 x 45 英尺。

(下)

《半掩埋柴房》在八年後草長出草的景象, 1978。荷特攝影。

三、 研究文獻回顧與研究方法



有關史密森的專書、展覽報導、作品評論等背景資料可說是非常豐富，而他本身所遺留下來的文稿、素描、企劃案等也都是學者們研究的素材。從九十年代起，在網路上對他和地景藝術的討論更是不計其數，為研究者之間的交流提供了更方便快速的管道。現就以本論文參考文獻的重要性及種類分述如下：

3.1 個人專輯

在個人專輯方面：一九九六年，由布魯克林學院（Brooklyn College）與紐約市立大學研究中心（Graduate Center of the City University of New York）的藝術史教授傑克·法蘭¹（Jack Flam），為南西·荷特在一九七九年所出的《史密森文集》（Robert Smithson: The Collected Writings）這本書作了重新增修、編輯再版的工作，完整收錄了史密森所有的早期詩篇、文稿、訪談，是本文最重要的研究依據，本書翻拍了許多草稿、藝術家最初為《藝術論壇》（*Artforum*）雜誌編排的文章版面，雖然都只以黑白圖片呈現，卻也讓研究者對史密森的寫作概念更加認識。閱讀他們的文字原稿，再對照一九六及七年代的藝術家是格外有意義的。《史密森文集》裡共有已發表的文章三十五篇（一九六五至一九七三）專訪十三篇（一九六九至一九七三），未發表的早期詩作五篇（一九五九至一九六一）及散文四十篇（一九六二至一九七二）。由於一般教科書在寫到戰後美國藝術家時，「史密森」就只是《螺旋堤》的同義詞，在討論他和《螺旋堤》的藝術史定位時，大多就停留在人物介紹和作品描述的初淺概論，並未深入研究史密森的創作原理，例如：《螺旋堤》所處的偏遠位置不僅關係到所謂「熵」的衰退作用，也包含了地點的神話和歷史，這點雖然重要，卻鮮為人知，藉由《史密森文集》，我們才能從他艱澀的科技術語、引論和辯證裡追尋其創作方向。

而《螺旋堤》固然為史密森的代表作，但對它過多的注意，卻使人忽略了史密森創

¹ 著有 *Matisse on Art*。

作生涯裡其他的重要表現。針對這點，為其作品詳加補充的專輯有兩部：一本是羅伯特·哈伯斯 (Robert Hobbs) 於一九八一年寫的《羅伯特·史密森的雕塑》(Robert Smithson: Sculpture)，此書共收集了史密森一九六四年至一九七三年的七十四件立體作品，並將它們歸在雕塑領域裡、按照作品完成的次序排列，每一件還附上詳細解說，再結合藝術家之生平、經歷和思想，重建出整個創作過程，書末詳列史密森文字撰述方面的發表記錄，和 1980 年左右可以找到的參考資料，可說是內容最廣泛、且無所不包的一本書；書前則附上多篇論文，如哈伯斯自己寫的序 (Introduction) 及史密森未決的辯證性 (Smithson's Unresolvable Dialectics) 路西·里帕 (Lucy Lippard) 的打碎圈圈：史前史的政治性 (Breaking Circles: The Politics of Prehistory)²、勞倫斯·艾羅維 (Lawrence Alloway) 的地點 / 非地點 (Sites/Nonsites) 約翰·柯普藍 (John Coplans) 的羅伯特·史密森：阿馬力羅斜坡 (Robert Smithson: The Amarillo Ramp) 等，他們在評論史密森的代表作之餘，也各以邏輯、科學、符號學的觀念，來詮釋史密森曲折複雜的創作動機。

另外一本則是華裔研究者蔡學勤於一九九一年寫的《發現羅伯特·史密森：素描、拼貼與書寫》(Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings)。本書以平面作品為主，收集了史密森轉向雕塑創作之前的繪畫習作，如抽象表現主義風格的油畫、拼貼和八十七件素描 (一九五七至一九七三) 等，也另以詩作三篇、未發表的散文八篇，和一九七一年初與藝術史家兼電影拍攝者丹尼斯·惠勒 (Dennis Wheeler) 的對話四篇，來探討他的平面呈現。這本書最珍貴的部份，是對自廿七歲起有意識的成為藝術家以後、尚未以地景藝術家形象深植人心之前的創作重新評價。某些以性和宗教為主題的早期作品，必定會讓那些以為史密森只做地景藝術的人覺得驚訝。透過蔡學勤介紹性的文字，和她所提問與解釋的關鍵問題，讓我們對史密森的創作歷程清楚掌握。蔡學勤於哥倫比亞大學就讀時，即以史密森為研究主題，一九九三年策畫他的早期繪畫展，一九九四年至二〇〇一年間皆擔任惠特尼美國藝術館的永久典藏部策劃，至今仍不定期地在期刊上發表相關文章。

以著作內容來說，傑克·法蘭比較著重於藝術家本身所撰寫的文字，以它們為討論

² 里帕的這篇文章後來發展成以當代藝術家為主幹的專書《當代藝術與史前史的藝術》(Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory (New York: Pantheon, 1983))。

重心，試圖證明史密森的寫作是能獨立於作品之外的。而羅伯特·哈伯斯與蔡學勤則著重於分析史密森從繪畫、雕塑一路到地景藝術的作品，特別強調出藝術家之早期創作與晚期發展是密不可分的。

3.2 展覽目錄

在展覽目錄方面，則有哈伯斯在一九八一年為康乃爾大學的赫伯特·強森美術館 (Herbert F. Johnson Museum of Art) 編撰的《羅伯特·史密森的雕塑》(Robert Smithson: Sculpture, 24 頁) 小冊，他在一九八二年又編撰了《羅伯特·史密森：回顧》(Robert Smithson: Retrospective)，並配合法國展出作英、法文對照；一九八九年則有《羅伯特·史密森：作品草稿》(Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate) — 為六月起至一九九一年二月德國巡展所出的展覽專輯，內文為英、德對照，除了素描與照片外，還有五篇文章談及影片攝製與「熵」原理。

一九九三年，另有兩個完整的展出在洛杉磯與西班牙 Valenciana 舉行。洛杉磯的展出是個照片與影片展，由羅伯特·蘇比茲克 (Robert A. Sobieszek) 集結為展覽目錄《羅伯特·史密森：攝影作品》(Robert Smithson: Photo Works) 並寫序。而在 Valenciana 的展出則出版了一大冊精美的目錄《羅伯特·史密森：回顧一九六〇至一九七三》(Robert Smithson, Una retrospectiva 1960-1973: El Paisaje Entrópico)，為一九九三年六月起至一九九四年四月在西班牙展出的西文展覽專輯，內附有史密森文字撰述的西文翻譯和短評，彩色圖版亦非常完整，是重要的研究參考書。

這些專為史密森個展所出版的目錄與畫冊都以他的雕塑和地景藝術作品為主，書內所附的文章也多是展出單位首長所作的序、策展人的評介和研究人員的藝術史解說等。而除了實際作品之外，史密森也用相機、錄影帶留下了許多地景藝術建造過程的紀錄，甚至直接以幻燈片與影片作為創作主體，關於這方面的專輯有一九九七年由卡洛·弗格 (Carlo Frug) 出版社所發行的《幻燈作品》(Slideworks)，這本書裡的圖片不但是地景藝術文件化的檔案，也有輔助讀者去理解史密森文字創作根源的功用。而與《螺旋堤》一起拍攝的同名影片，則屬於持有多件史密森作品的約翰·韋伯畫廊 (John Weber Gallery, N. Y.)。

另外，還有一些豐富有趣的資料，可以在嚴肅的文字撰述之外為研究者提供更真實的藝術家生活點滴。在華盛頓「史密森氏機構」(Smithsonian Institution)下的「美國藝術檔案館」(Archives of American Art)裡，存有大量的微縮膠片、素描稿、被丟棄的手稿、電影腳本、計畫書、信件、採購單、邀請函與耶誕卡等等，而華倫泰·塔川斯基(Valentin Tatransky)亦彙整了一本尚未出版的目錄，內容理自於史密森的書房，包括他的書單、黑膠唱片與雜誌，讓我們了解這位興趣廣泛的自學者，對地質學、哲學、詩到流行音樂的涉獵。

3.3 期刊論文

在期刊論文方面，不管是史密森哪一個階段的作品，都有許多文字迴響。一九八五年於戴恩·伯朗畫廊(Diane Brown Gallery)展出史密森一九五九至一九六二年的早期平面作品後(如圖 1-2)，批評家葛瑞斯·葛路可(Grace Glueck)即在二月的《紐約時報》(New York Times)上回應道：「史密森是一九六〇年代中期眾所周知、嚴格執行最低限風格的雕塑家—稍後更成為地景藝術的創始英雄—他的早期作品亦讓人震驚。」³也有批評將這個展覽視為較不成熟的少年期創作，如卡特·瑞特里夫(Carter Ratcliff)就覺得史密森是個失敗的畫家⁴。不過，多數人還是肯定他在這個階段是富有某種成就的，如一九八六年道格拉斯·卓西本(Douglas Dreishpoon)⁵和派翠西亞·菲力普斯(Patricia Phillips)在回應「國際與紀念碑」(“International with Monument”)展覽時即認為早期作品的主要意義是在於：紀錄下「本世紀最具原創性的一個」⁶藝術家的形成。對菲力普斯來說，拼貼畫確立了史密森對於傳統藝術的「重大突破」，此時的訓練也提供一個藝術家在對「觀念的忠誠」和「貧乏的表現管道」之間更為均衡的評估⁷，她的意見在客觀看待作品上尤其重要。

由此見得一九五七至一九六三年雖是史密森從事藝術工作的前六年，但有關這方面的研究卻常被省略。如勞倫斯·艾羅維於一九七三年藝術家去世後三個月寫了羅伯特·

³ Tsai, Eugenie. *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. New York: Columbia University Press, 1991, p.3.

⁴ Ratcliff, Carter. “Robert Smithson at Diane Brown”, *Art in America*, July 1985, pp. 135-136.

⁵ Dreishpoon, Douglas. “Robert Smithson”, *Arts Magazine*, April 1986, P. 113.

⁶ Phillips, Patricia. “Robert Smithson”, *Artforum*, April 1986, p. 109.

⁷ Ibid. Also in Tsai, “The Unknown Smithson”, *Arts Magazine*, March 1986, pp. 33-35.

史密森的發展 (Robert Smithson's Development) 這篇專文⁸，卻由史密森一九六六年的組合式結構作品開始討論，認為這才是他邁向創作成熟期的起點。此外，葛瑞哥利·貝特卡 (Gregory Battcock) 也視史密森一九六五至一九六六期間的最低限主義雕塑是他朝向地景藝術發展的開端。私底下，史密森在訪談裡也似乎有意地貶抑了廿七歲前那段青澀時光，但不管他如何與自己創作早期的藝術保持距離，事實的確顯示了他在同儕裡是個有希望的年輕藝術家：一九五七至一九六三年間，他就有五次個展，也得到了藝評的注意，有關史密森早年作品的重要文章還包括一九七四年蘇珊·金斯伯格 (Susan Ginsburg) 約瑟夫·馬許艾克 (Joseph Masheck) 為紐約文化中心展覽—「羅伯特·史密森的素描」(“Robert Smithson: Drawings”) 所寫的序 (Introduction) 及 史密森的大地：註記與補正 (Smithson's Earth: Notes and Retrievals)⁹。

而對於史密森一九六五年至一九七三年的研究自然更為多樣。一九八二年，哈伯斯寫了文章 羅伯特·史密森：非空間的釐清 (Robert Smithson: Articulator of Nonspace)，將史密森對空間感的辯證作了一番說明。一九八九年蔡學勤寫了 羅伯特·史密森的旅行見聞錄與相似物 (Robert Smithson's Travelogues and Analogues)，以旅行的位移變化特性來解讀此時的「非地點」系列。同年的論述還包括伊娃·斯克密特 (Eva Schmidt) 所作的 羅伯特·史密森的「熵原理」電影 (Et in Utah ego: Robert Smithson's "Entropologic" Cinema)，在這篇文章裡主要談論的是《螺旋堤》電影，由許多史密森所作的分鏡圖草稿中，描述電影內容，也解析當時的錄影藝術、科幻片及地下電影如何對它產生影響，又對藝術作品的新形式帶來何種思考；除此，戴特·門斯卡得 (Dieter Meschede) 所作的 熵：時間既有之方向 (Entropy: Since Time Has a Direction)，把物理學的能量消耗和時間的無法還原作了個連絡，再回頭歸結到能源動力在現代藝術裡所扮演的角色。佛列德里其·門斯卡得 (Friedrich Meschede) 所作的 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?) 則援引了文藝復興至一八二

⁸ 首次發表於 *Artforum*, November 1973, pp. 52-61；再收於 Alloway. 1975. *Topics in American Art Since 1945*. New York: Norton, pp. 221-236.

⁹ 馬許艾克的這篇文章收錄在與展覽同名的專輯《羅伯特·史密森的素描》(1974. *Robert Smithson: Drawings*. New York: New York Cultural Center.) 裡，後來在他的著作《歷史現在式：一九七十年代散文》(1984. *Historical Present: Essays of the 1970's*. Ann Arbor: UMI Research Press.) 中改寫為另一篇文章 巴拿馬運河與其他作品 (The Panama Canal and Other Works of Work)，分析史密森曾構思過的一部從巴拿馬運河拍攝、帶超現實風格又具備熵意涵的影片，之後馬許艾克又博學地以文學和藝術的觀點去探索史密森與海瑟大規模的地景藝術。

年代風景畫家的自然概念，將史密森的文字和各階段的作品作一全面性的討論。

3.4 專論與訪談

在專論方面，一九九五年蓋瑞·夏比羅 (Gary Shapiro) 所寫的《朝向大地：羅伯特·史密森與巴別塔後的藝術》(Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel) 一書，是除卻所有敘述性文字的評論專著。夏比羅為理其蒙大學 (University of Richmond) 的哲學教授，故內容也多由哲學家德威 (Dewey)、德希達 (Derrida)、黑格爾 (Hegel)、海德格 (Heidegger) 等人的觀點出發。在談到地景藝術概念時更引述到普桑 (Poussin) 的阿卡迪亞 (Arcadia) 意象和格林伯格 (Clement Greenberg) 的藝術批評等，是一本頗有個人見地的專門評論。

在訪談方面，很幸運地，在一九六〇年代就有幾位作者致力於蒐集史密森的訪談資料，且多達十三篇。對想了解他各個創作階段的人來說，有不少幫助。從他自己對作品的解釋出發，更可以讓我們檢視當時的藝壇狀況，並驗證史密森在作品裡想要表達的意念。如一九六九年安東尼·羅賓 (Anthony Robbin) 與史密森談論「非地點」系列的訪問¹⁰、湯馬斯·利維 (Thomas Leavitt) 的懷特美術館座談會發問記錄¹¹、威廉·李可 (William C. Lipke) 訪談¹²等。一九七〇年則有保羅·透納 (Paul Toner) 訪談，史密森與海瑟、歐本漢的討論紀錄¹³等。一九七一年葛瑞果·穆勒 (Gregoire Muller) 的訪談¹⁴，對史密森在荷蘭所作的地景藝術有詳細的詢問。一九七二年則有布魯斯·克茲 (Bruce Kurtz)¹⁵和吉亞尼·沛特納 (Gianni Pettena) 的訪談¹⁶，此外，康明思·保羅 (Cummings Paul) 在七月間對史密森所作的採訪也是本文重要的參考資料，內容包括了他的生平自述與創作經歷，對隔年就意外喪生的藝術家而言，此段對話更顯得彌足珍貴。一九七三年還有

¹⁰ Robbin, Anthony. "Smithson's Non-Site Sights." February 1969. *Art News* 67, no. 10:50.

¹¹ Leavitt, Thomas. "Earth." February 1969. Symposium at White Museum, Cornell University.

¹² Lipke, William C. "Fragments of a Conversation." February 1969.

¹³ Bear, Liza and Sharp, Willoughby. "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson." Fall 1970. *Avalanche I*, no.1:48-71.

¹⁴ Muller, Gregoire. "...Earth, Subject to Cataclysms, Is a Cruel Master." November 1971. *Art Magazine* 46, no.2:36-41.

¹⁵ Kurtz, Bruce. "Conversation with Robert Smithson on April 22nd 1972." Bruce, Kurtz, ed. In *The Fox II*, 1975, pp.72-76.

¹⁶ Pettena, Gianni. "Conversation in Salt Lake City." November 1972. *Domus*, no. 516:53-56.

艾利森·史蓋 (Alison Sky) 的訪談¹⁷，在這裡對熵的視覺化有更進一步的解說；在莫拉·洛斯 (Maira Roth) 的訪談¹⁸中，史密森則以杜象為主題，討論自「軍械庫展覽」(“Armory Show”) 後藝壇上的種種變革。其他訪問者的文件還有蔡學勤於一九八八年十月和丹·葛拉漢 (Dan Graham) 談論史密森的對話。而最新的訪談錄是二〇〇一年派翠西亞·諾維 (Patricia Norvell) 所編的《觀念藝術紀錄：與巴利、許布勒、卡坦貝克、李威特、莫里斯、歐本漢、席格勞勃、史密森、威納的早期訪談》(Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia)，內有一九六九年六月對史密森所作的訪問。

諾維在當年還只是一位杭特學院 (Hunter College, N. Y.) 的雕塑系研究生，正準備著手撰寫她的碩士論文。後來她選擇了當時最新的觀念藝術為題材，但又對他們極力主張屑除物質的態度產生疑問，於是她開始與幾位觀念藝術成員進行訪談，以了解他們在創作上的想法。在她進行這項訪談時，史密森的《螺旋堤》還未建造，因此，他只解釋了他的「非地點」系列作品，而沒有提起任何有關《螺旋堤》的事。在這篇訪問中，史密森為「非地點」的製作過程和所欲傳達的觀念作了非常詳細的回答，是與本文密切相關的參考資料，故先予翻譯附錄於本架構之後，謹供參閱。

這些直接與史密森面對面的訪問多數以問答集的格式呈現，忠實地傳達出他本人的意圖與用詞，可避免第三者轉述時過於主觀的個人詮釋。雖然史密森大部分的地景藝術作品，都可以找出與之相對應的文字和草稿來加以印證，但因為他在寫作時常會引述大量其他學門的艱深理論，令人難以解讀，故常無法靠近他作品背後隱藏的概念，此時即可藉由較口語化的訪談來對創作理念部分進行檢視。

3.5 研究方法

本論文的研究方法將著重於史學資料的考據，和哲學觀念上的分析，例如，從觀念藝術家們脫離製造「幻覺」—即柏拉圖所謂的「模仿的」藝術之後，一直到他們實現了克羅齊 (Benedetto Croce, 1866-1952) 所謂的「藝術即直覺」，這過程中的各家學說。另

¹⁷ Sky, Alison. “Entropy Made Visible.” Fall 1973. *On Site* 4:26-30.

¹⁸ Roth, Maira. “Robert Smithson on Duchamp: An Interview.” October 1973. *Artforum* 12, no.2:47.

外，本文也將以科學的實證主義檢驗結晶學、地圖學、物理學對史密森的藝術創作予以何種影響。例如，由他的文字思想發展到地景藝術上的過程，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；若將這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）也將是本文討論的另一個課題。

其次，于現階段無法絕對肯定史密森之終極成就的情況下，去追溯他在構思「地點／非地點」時的原始概念，就變成了一件非常重要的事。這也是為何在《螺旋堤》完成卅三年後的今天，仍不斷地出現討論其思想、形式與藝術史定位的文章。不過，對於一個本身有能力替自己立論的藝術家來說，各項研究仍必須回歸到他的原始動機，才不至於作出過度詮釋；因此，評論、解析、歸納史密森的作品雖不可或缺，但有許多珍貴的草稿、文件也是研究者們唯一能接觸到史密森原始概念的核心。

本論文後的參考目錄編排主要分成史密森的專書，和史密森本人所寫的文章兩部分。由於自史密森一九七三年過世後到一九八〇年這段期間，重要的研究與期刊論文都已完整地收錄在專書裡，故不再針對報紙或雜誌方面的相關資訊在此一一列舉，至於一九八〇、九〇年代新發表的零散引用文章則散見於各章節中。而在圖版編纂上，則盡量附上本論文中所提及的作品圖片，由於史密森的創作數量龐大，故多以他的地景藝術代表作為主，相關的素描草稿為輔，間或他與其他藝術家工作時的紀錄照片。