

第四章 「地點 / 非地點」與博物館之對話



多數的藝術史參考書在談論到地景藝術時，多會帶到它與其他後現代藝術一樣，都是急於從美術館出走的創作流派，如在緒論中曾提過的藝術家邁可·海瑟（Michael Heizer）即是這樣一個例子。海瑟所做的地景藝術作品從不考慮視覺效果，他執意地要把其中「美」的因子去掉，並且一向堅持在美國西部荒涼的沙漠上創作他的地景藝術作品，一九六九年至七一年間，他僱了人手在內華達州的沙漠裡挖出四萬噸的砂土，形成了一個巨大的深坑，名為《雙負空間》（*Double Negative*，圖 2-19），既不特別美，也無法讓觀眾看到，因為它地處於人煙罕至的沙漠腹地。可是海瑟對此並不以為意，他認為，他能在沙漠中發現一種未經污染的、平和的、宗教般寧靜的空間，那正是藝術家放置作品的絕佳地點；他的作品在那裡就夠了，他並不需要向任何人表明它的存在。這位來自一個人類考古學者家庭的藝術家，天生對野性的自然就有著親近感，他的作品自然也不會有太多的人工雕琢。《雙負空間》很容易使人聯想到壯觀的兵馬俑出土坑道，不同的是，海瑟並沒有替它搭起棚子稍作遮蓋，因為他對於文明世界裡所刻意保護的、矯飾的藝術有著很大的反感，於是他就用這種獨到的方式表達了他對博物館制度和藝術商品化的反抗。這種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，它就成了個無法感同身受的經驗。

不過，史密森對博物館與畫廊卻沒有如此極端的決裂，他在地景藝術和美術館、畫廊間巧妙地建立了一種和諧的關係，在第一章第二節「裝置實驗與旅行記事」裡，我們已看到他如何以「地點 / 非地點」系列室內雕塑，在畫廊裡朝外指向戶外空間，也可從他為地景藝術所製作的草稿、文字和照片，得知他對展出這些檔案資料的形式並不排斥；在第二章第一節「地圖學（cartography）與結晶體概念」裡，我們也能觀察到他從小就對自然科學博物館的興趣。當史密森在建置《螺旋堤》時，不僅為它拍了電影，還計劃在《螺旋堤》附近建造一座「螺旋堤博物館」給未來的觀眾，把郊區變成新的藝術中心。

出於發表的需要，史密森要如何將處在「邊陲」的地景藝術傳送給位在「中心」的

觀者？這個問題從他一九六八年開始製作重要作品至一九七三年離開人世期間，自始至終都存在著，佔據其藝術創作的重心，也使得他的地景作品在同輩之中別具深意。不過，由於戶外作品的保存非常困難，所以，他也試著以照片、文字、電影等各式媒介來為戶外作品延伸出許多「相似物」(analogue)以茲記錄，因而產生了不少不同媒材、但都與地景藝術相關的其他非美術領域作品。其實，地景藝術與過程藝術、觀念藝術一樣，都遭遇到作品文件化的狀況，並非常倚賴大眾傳媒的力量，有的藝評家也因為如此，從形式上的呈現而將史密森的地景藝術與過程藝術、貧窮藝術等流派交互參照比較¹，因為地景藝術與自然力的消長，與過程藝術或其他行動藝術的進行是相似的，它們的原件都無法被永久保存，只能留下檔案紀錄；但在藝術品的認定上，地景藝術又與觀念藝術接近，它們都各有著藝術家從觀念裡所得來的完整形式。

在解析史密森的作品之外，我們也不難發現博物館的角色變化，它們從提供展出、收藏藝術品的旁觀角色，演變為藝術創作的參與者、甚至是主角。在地景藝術興起之初，它看似處境尷尬、被藝術家否定遺棄，但在藝術家的展演「天職」或各類地景藝術家的文件展、回顧展、巡迴展、收藏展舉辦之時，博物館顯然又奪回了它們原有的地位。

¹ 史密森的作品也被歸類在“anti-form”或“arte povera”。

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

一 與觀念藝術形式之牽連

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

時隔一個半世紀，人們對土地的自覺不但更加強化，也遍及全世界。但史密森他們的地景藝術概念遠比學院裡所說的「在地面上作畫」或「用泥土作為一種新的雕塑材質」來得複雜；也很難將他們的作品與環境保護、生態保育觀念作積極面的連結。

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

地景藝術的參與者雖大多出身畫家、雕塑家，但利用土地呈現其創作理念只是一種手段，結果不在於「畫了一幅畫」或「作了一件雕塑」，意念表達是其目的。在觀察無為自然與人為文化互動的過程中，並不企圖保有永恆。這點承襲自觀念藝術(Conceptual Art)²—意念甚過物體，主導創作，觀眾所能看到的往往只是藝術家的思想紀錄。這點

² Cf. Atkins, Robert. *Art Speak*. New York: Abbeville, 1990. 「觀念藝術」一詞取自最低限主義者索

也促成了地景藝術的文件化，人們只能經由草圖或照片了解原件。同時，為了避免狹隘的作品形式，他們也引用文史哲、通俗文化來創造出異於傳統的表現。儘管地景藝術作品的完成有著一定難度，如尋找可用地點、籌措資金、材料運輸等複雜程序，都需要單純創作之外的協調能力，不過處在這些艱困狀況下，他們仍繼續工作。

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

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

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

回顧地景藝術在藝壇上的發展，可看出它深受成員出身、時代背景的推演。從發表

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）。

作品的內容看來，可約略歸納出地景藝術之特點與定位：一是以極簡風格為造型，受最低限主義影響；二是以二手資訊參展、建檔，與觀念藝術類似；三是與自然力交互作用為主，暫時甚過永久，和過程藝術相近；四是運用非貴重材料來創作，與貧窮藝術相同。如果我們以史密森、海瑟、歐本漢、德瑪利亞、莫里斯、安德列等人參與地景藝術的始末來看，就不難理解它為何與同樣盛行於一九六〇年代的其他藝壇流派有著如此多的共通點。



圖 78

以過程藝術 (Process Art) 來說，它是對藝術品靜態的傳統形式作竄改，強調的是過程，而不是作為結果的作品。如莫里斯 (Robert Morris) 就認為，藝術一向都是處在一種理性規定的框架中，從思想、創作到選擇材料，無一不循往例，導致作品的形式都只有在材料上強加意念而已，人們並沒有給材料本身自由，讓材料用自己的物理特性說話。於是他想到用軟質材料來製作雕塑，將毛毯垂掛在牆上 (圖 2-17)，由於毛毯本身是軟的，本身又有一定的重量，受了地球的引

力就會漸漸地改變原有的形狀，尤其是有些毛毯上面還割了許多道裂口，這種改變就更是明顯。因此，莫里斯即用這種可變的性質表達了他的主張：藝術品的形式是可以存在於過程中的。從這個思想出發，莫里斯在一九六九年創作了更大膽的作品，他辦了一個展覽，在展覽室裡他放了一些雜亂無章的東西，有土、水、柏油、黏土、橡膠、玻璃、毯子、棉紗、錫紙等。他每天上午到這家畫廊來用這些東西即興地創作，到了下午就把他的即興之作展示出來。這些即興之作也沒有什麼悅目的樣子，只不過是他把這些材料隨便地組合在一起，每天換一個罷了。他也把這些即興之作拍成照片，作為他的創作紀錄，同時將這些照片貼在展覽室牆上展出。到了展期的最後幾天，他連對動手做作品都沒興趣了，就索性把差不多一噸重的材料通通混在一起，並且用攝影機拍下了混合它們的過程，然後把這堆廢物扔掉。他最終的展出就是公佈他這些天來的創作過程照片和影像，不僅強調出他對過程的看重，也盡情地把藝術的形式美硬是糟蹋了一番 (圖 78)。

另一個藝術家理查·謝拉 (Richard Serra, 1939-) 也做過一個有名的過程藝術品《潑》 (*Splash*)—真的把融化了的鉛往畫廊展覽室的牆上一潑，就完成了他的作品，不用說，

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

與史密森有來往的藝術家索爾·李威特 (Sol LeWitt) 原本也是一位最低限主義者，



圖 79

他可以僅使用一根線條，就創作出頗具形式美的作品來(圖 79)，後來亦涉足了地景藝術方面的創作。一九六八年，他於荷蘭發表作品《在洞裡的盒子》(Box in the hole, 圖 80)³—在地上挖一個洞，然後將一個用鋼材做的立方體放進去，再埋起來。圍觀者問他：你把它埋上了，別人又看不見，這樣有什麼意義呢？李威特則回答：只要你們想到有這麼一回事就好了，它在不在有什麼關係！一九六九年，史密森在文章《航空藝術 (Aerial Art)⁴》裡描述了他準備請幾位藝術家在機場邊緣創作地景藝術品的計劃，其中也包括李威特，他又再次地提出類似作品。

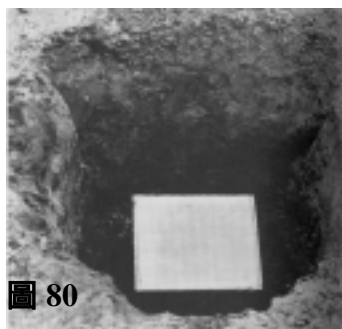


圖 80

李威特這樣強調觀念 (concept) 勝於物體 (object) 的想法，也使得他排進了觀念藝術家的名單裡，但是，我們要注意的是，無論過程藝術或觀念藝術多麼強調「過程」

³ Visser House in Bergeyk, Holland on July 1, 1968. From notebook for "Earthworks" exhibition.

⁴ Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.118.

與「觀念」，它們還是無法脫離「形式」，也許是人們想要讓藝術不朽的企圖真的是非常頑固，就算時間對作品可以進行侵蝕和改變，但一個人的思想總不可能不帶著形象或形式吧？譬如我們說到抽象，我們怎麼去把一個觀念從它所附著的形象中抽離？抽象並不是把形和意分開，它無非是把非本質的東西去掉罷了，觀念藝術也不僅僅只有觀念，它還是要為體現藝術本質而尋找一種新形式！是故觀念藝術家想要擺脫藝術形式的企圖是做不到的，連他們的代表約瑟夫·柯舒斯（Joseph Kosuth）於一九六五年的作品《一張和三張椅子》（圖 2-6）裡所用的真椅子、椅子照片和椅子定義文字，合起來也是一種形式。

上述的幾位藝術家，如莫里斯、謝拉、李威特，皆是與史密森共同參與過多項地景藝術展出的，而他本人的創作觀又是從何而來的？最初，史密森由童年時對生物學的興趣，促使他將生物的關切延伸至探究藝術內涵的範疇。如一個狂熱的生物學家一般，史密森蒐集了許多代表生命的標本，迥異的是，他不容許他的作品僅去模仿生命的外在。藉由生物標本得來的啟示，他發現了「藝術品是個容器」這個想法，也改變了作品形式。若仔細地去追究史密森個人對藝術品意涵的想法，可溯及一九六二年在理查·凱斯特蘭畫廊（Richard Castellane Gallery）展出的作品，當時他做了許多像生物標本一樣的東西——玻璃瓶裡裝著海綿或氫鹽基、氫氧化物之類的化學藥品，然後貼上標籤、排成一列（圖 2-10-2）這個展覽是史密森從抽象表現主義繪畫轉向立體作品的里程碑，呈現了史密森藝術生命的第二階段——將自我淡化，探討如何去界定藝術的功能。他的想法是：如同瓶裝生物標本一樣，藝術保存的不是生命，而是死亡；藝術的內容物並非活生生的本體，而是呆滯的物質。史密森所想的和過程藝術的概念正好相反，因為他仍舊視藝術品為理念運作或技術操作後的結果，但也表明了他不放棄形式的立場，藝術品對他來說，就是找到最理想的形式然後得以最大程度地體現他的觀念。

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

符與意旨的交互參照關係；在《水泥傾洩》、《柏油傾洩》裡，強調的是「熵」的視覺化和不可逆原則（作品完成後，設置地點將無法回復原狀）；從山坡上傾倒各種原料的手法是仿照自現代工業文明的景象，執行作品的推動力即是現代機械運轉的作用；在土地再生計畫裡對廢棄礦場的再利用，如一九七三年的《賓漢銅礦坑》（*Bingham Copper Mining Pit*，圖 2-12）計劃、《礦渣池塘》（*Tailing Pond*，圖 74）等，也在表達再造一種理想風景，與美化、綠化的目的並不同；在《螺旋堤》裡，史密森認為「一個巨形的構成物，本身就有一種原始的壯麗美」⁵，並將對自然的破壞視為一種強迫性、不得不發生的事。到最後，他的原則就是對藝術的純粹興趣，不需要再提及有關自然的任何事情，他只是全心投注於藝術創作。

⁵Cf. Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.15.

二 地點的重建—重返體制

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

二次大戰在歐洲爆發時，歐洲的政治、經濟、文化等全都受到了損壞，當一九四一年代來臨時，歐洲人只能盡量地療傷止痛，但對於美國人來說，這真是一段飛黃騰達的日子，經濟大蕭條已經過去、就業機率达到歷史新高，大眾生活出現了一片榮景，反觀淪為戰場的歐洲國家，可說是一片千瘡百孔。於是，政局穩定、經濟強盛的美國就變成了歐洲難民眼中的避難所，藝術家們也為了躲避戰火，紛紛地移往新大陸。

這樣的形勢給了美國藝壇一個很大的刺激，現實造就了巴黎將被紐約所取代的趨勢。如此劇烈的改變不僅是因為巴黎自一九四一年就被納粹攻陷，喪失了她的藝術之心地位，還因為當時紐約的現代藝術收藏和其他藝術設施已超越了巴黎。那時，無論在希特勒或史達林的統治下，現代藝術都是被排斥和禁止的，美國在瞬間成為了現代藝術家的聚集地；且巴黎一直要到一九七六年，龐畢度現代藝術中心才落成，而紐約在三十年代就建立了現代美術館，類似的設施還不只一個。當時紐約的現代藝術品不管在數量上或收藏範圍上，都遠遠地超過了歐洲任何一個城市，美國人很積極地收藏了歐洲各地的現代藝術傑作，若要看康丁斯基(Vassily Kandinsky, 1866-1944)、蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)或馬勒維奇(Kasimir Malevich, 1878-1935)的作品，在紐約都非常地容易。

一九五〇年代，紐約就以它所佔的經濟優勢和抽象表現主義所形成的藝壇主流，躋身為現代藝術的世界重心。到了一九六〇年代，由於消費時代的來臨和出於對前一個藝術流派的反動，從英國開始到美國藝壇，出現了一種前所未見的創作態度，美國藝術家們視各種商品為主角，將日常生活中的一切都搬進了畫廊裡，如李奇登斯坦（Roy

圖 81



Lichtenstein, 1923-1998, 圖 81) 的放大漫畫、印刷網點油畫；羅森奎斯特 (James Rosenquist, 1933-) 的廣告看板畫；瓊斯 (Jasper Johns, 1930-, 圖 82) 的啤酒罐雕塑；歐登伯格 (Claes Oldenburg, 1929-, 圖 2-15) 的漢堡、冰棒軟雕塑、大衣夾紀念碑；席格爾 (George Segal, 1924-, 圖 83) 以真人翻模的雕塑佈置而成的酒吧 等，還有安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987, 圖 84), 他不但把明星們的照片、濃湯罐頭放在作品裡，創作的技術也完全仿照工廠的生產方式，交付他人完成，甚至連他本人的生活也像個藝壇明星一樣的在經營。

圖 82



這種讚揚商業物質的普普藝術，一種以被人輕視、被傳統美學鄙視的題材為對象的藝術。普普藝術家們標榜的，正是古典的藝術傳統避之唯恐不及的「俗」，後者的高雅和純粹都被前者的具體、平庸和雜亂粉碎了。其內容

圖 83



不僅反應了非常典型的美國生活，如速食、好萊塢文化等，輕易地獲得了人們的認同，同時也加速了其他現代藝術流派的產生。另外，普普藝術也讓藝評家與觀眾們對展覽機制另眼相待，並產生許多疑問，如瓊斯所做的兩個真假難辨的啤酒罐，為何擺進了玻璃櫃中被視為傑作？一個普通人隨手扔掉的啤酒罐和藝術家精心製作的啤酒罐到底有何不同？

圖 84



原因是普普藝術家們雖然繞著塵俗打轉，但畫仍是畫，雕塑仍是雕塑，「生活」終究只是個題目而已，到頭來還是是不同的。那麼，藝術家若是創作出博物館無法容納的、處於戶外的大規模作品呢？

以地景藝術來說，最為人所知的即是它與環境有關的藝術要點，以及它直接在自然景觀中運作的創作方式。在

創作手法上，傳統的雕塑技巧在地景藝術中已被現代化重機械取代；在創作理念上，傳統雕塑將意念視覺化，而地景藝術的作品本身即是藝術家所欲表達的意念，因此，創作過程並不會在作品形成後就停止，而是隨著時間繼續增長或削減。就歷史定位來看，史密森對雕塑領域所開啟的新境界，雖然不是最先進的，但也開創出與自然對話的新窗口。



圖 85



圖 86

其次，就藝術品的新意涵來看，創作媒材與藝術品價值在傳統裡一直是難以分割的，高貴的素材意味著作品的高價，但這個原則在地景藝術裡就無法成立了。從歷史的角度觀察地景藝術的來源時，可溯及一九五〇年代羅森柏格（Robert Rauschenberg，圖 85）利用草及土為材料完成一掛在牆上的作品，來探究傳統藝術媒材的界限；一九六〇年代克萊因（Yves Klein，圖 86）將作品暴露在戶外並與水、火、風雨共存，企圖令視覺藝術和環境產生交互作用，還利用天然海綿模仿地質層製作雕塑等等。除了這些早期的特殊作品外，六〇年代晚期的藝術在媒材與構圖上的巨大轉變，即是對材料所附屬的美感加以承認。無組織或略為架構的彈性組合，或結晶體、有機物質等實驗都顯示了藝術的新觀念，使得材料的來源有一相當大的可能性。從接受自然形成的地表構造作為可行的藝術形式中，顯然可見到年輕的藝術家已有一種「藝術創作過程是作品的一部份」之意念。對新媒材普遍的探討，一定會對有可能構成藝術的領域，有更具包容的態度和較好的反應，這也是對傳統藝術價值觀再思考的面向。

一九六七年，史密森在「關於一個航空站地點的發展」（Toward the Development of an Air Terminal Site）一文中寫道：

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

定形狀的『沙的城市』，裡面空無一物，但有人工沙丘、淺灘和沙坑。⁶

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

在 關於一個航空站地點的發展（*Toward the Development of an Air Terminal Site*）這篇文章裡，史密森大致敘述了兩個要點。第一是提出利用現有土地的可能性，特別是「偏遠地區」的土地，使它們成為創作媒材和主題。第二是提及像電視這樣的電子媒體，在藝術創作裡將會有新的意義，也就是「將這個活動傳播到世界各地」，讓地處偏遠的地景藝術可以傳播它的影像給無法直接觀看的群眾。讓一件完整的藝術作品不只具備了外在結構，還能藉由媒體無遠弗屆的呈現方式，接觸遠方的觀者⁷。

由此可見，藝術家發表的舞台已不再侷限於特定地點，也就是某個博物館或藝廊，如此一來，地景藝術與畫廊、美術館之間的關係是否也在媒材更新之後跟著改變了？一方面，既然它的藝術形體含括了自然現象，所在的位置又地處偏遠，無法讓多數觀眾親身體驗，等於和傳統藝術殿堂—美術館的室內構築脫鉤；一方面，受限於時空移轉為作品所帶來的變數，地景藝術的紀錄與保存對文件與檔案有相當大的依賴，在此情況下，

⁶ Smithson, Robert. "Towards the Development of an Air Terminal Site". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.56:

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

⁷ 史密森這個利用電視傳送地景藝術影像的構想，在一九六九年曾實現過，當時，德國漢諾威（Hannover）弗恩斯畫廊（Fernsehgalerie）的蓋瑞·斯昆（Gerry Schum）策劃了一個名為「大地藝術」（Land Art）的電視節目，於四月十五日下午十點四十播出，內容為幾位地景藝術家的作品集錦，如理查·隆（Richard Long）、瓦爾特·德瑪利亞等人，而史密森所提出的是一件地景裝置「化石礦場鏡面與四個鏡面移置」（Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements）。其他參與的藝術家還有詹·狄貝（Jan Dibbets）、巴力·佛拉那可（Barry Flanagan）、歐本漢、海瑟、波以辛（Boezem）。

作品是否又要以照片或草圖回歸至美術館呢？

這個問題似乎為地景藝術和傳統收藏機制帶來了緊張氣氛，但是，在史密森的創作裡卻見到一套可以自圓其說的理論，如「非地點」系列即是「室內地景藝術」，事實上，「非地點」之所以被加上「非」字的否定語意，即是戶外真實地點被移置到室內後命名的。當然，史密森還有多件消失的戶外作品，則藉由手稿與草圖展出。

手稿與草圖的展出在當代博物館中展出是被允許的。一九七一年的亞伯特·波伊梅（Albert Boime）曾提出所謂的「草圖美學」（aesthetics of the sketch），即認為草圖裡所具有的特質與哲學價值，事實上就是藝術所要具有的，自十七世紀開始，學院派就已認為它是藝術的過程及根本的步驟，在這其中，藝術家被引領著去表達他的「第一個靈感」（*premiere pensee*）——一種自發性和初始精神的基本感受，而史密森的草圖也提供了觀眾這樣一個思考方向。，不過，感受作品的無形無限畢竟還是地景藝術的元素之一，和過程藝術一樣，照片或電影都不能讓觀眾重新參與創作的過程和作品的演變。

事實上，對史密森的論述至今仍方興未艾，他的個展或聯展也持續地在世界各地進行著，如一九九三年至一九九四年間在法國、西班牙、比利時等地舉辦的回顧展⁸；一九九五年在紐約由艾力斯·葛柏（Elyse Goldberg）於約翰·韋伯畫廊策劃的「攝影—羅伯特·史密森」（“Photographs-Robert Smithson”）展、在加拿大由馬修·堤耶邦（Matthew Teitlebaum）於多倫多安大略藝廊（Art Gallery of Ontario）策劃的「羅伯特·史密森：運轉自然」（“Robert Smithson: Operations on Nature”）；在柏林展出的「羅伯特·史密森：螺旋堤，帕朗克旅館」（“Robert Smithson: Spiral Jetty, Hotel Palenque”）等；一九九六年在義大利米蘭的耶米·封塔那藝廊（Galleria Emi Fontana）展出；一九九七年同樣由艾力斯·葛柏在紐約策劃的「熵文件：羅伯特·史密森」（“Issues of Entropy: Robert Smithson”）；一九九九年再於奧斯陸舉辦回顧展⁹、於紐約詹姆斯·柯漢畫廊（James Cohan Gallery）舉辦由艾力斯·葛柏與詹姆斯·柯漢所策劃的「被觀看之語言和/或被閱讀之事物」（“Language to Be Looked at and/or Things to Be Read”）；二〇〇一年則以「羅

⁸ “Robert Smithson Une Retrospective 1960-1973: Drawings & Sculpture.” Curated by James Lingwood and Maggie Gilchrist, organized by Direction Des Musees Marseilles, France, and IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, Spain; Palais Des Beaux Arts, Brussels, Belgium.

⁹ “Robert Smithson Retrospective: Works 1956-1973.” Curated by Per B. J. Boym, The National Museum of Contemporary Art, Oslo Museet for Samtidskunst.

伯特·史密森」(“ Robert Smithson ”) 為名在奧地利展出，由伊娃·斯克密特 (Eva Schmidt) 等人籌辦，此時亦正值《史密森文集》的德譯本第三版發行¹⁰。

由上述的展出資料可見博物館與藝廊體制對史密森這類地景藝術家的重視，即使他們能展出的大多只有書面資料或照片，內容又多是觀念性的文字敘述，對一般觀眾來說無疑是難解的，但也因為博物館與藝廊體制為藝術家策展，史密森的「地點／非地點」系列概念也才能持續地在他早逝後正確地呈現。對他來說，博物館與藝廊一直都在他的創作中扮演重要角色，若非為了在室內展出，他應該不會把作品命名為「非地點」，也不會令他深刻地感知到中心與邊陲的強烈對照，並為「非地點」概念寫下多篇文字。在史密森本人無法再次創作「非地點」(到戶外去並將土石標本帶回展場)以及某些「非地點」採樣地消失之後，博物館或藝廊本身即無法再與「非地點」交互對照，它們在今天又變回了只是收藏「非地點」作品的單位，也變回了一個單純的地點——一個只展出當代藝術品或回顧藝術史的地點。

¹⁰ Schmidt, Eva and Voekler, Kai, ed. *The Writings of Robert Smithson*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, 2000.