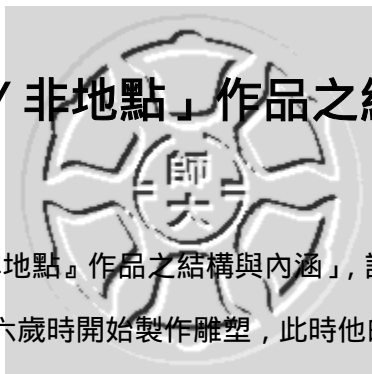


## 第二章 「地點 / 非地點」作品之結構與內涵



本章總稱為「『地點 / 非地點』作品之結構與內涵」，論文內容將由此進入史密森的創作理念重心。史密森在廿六歲時開始製作雕塑，此時他的創作風格轉變別具意義，因為在那段期間，史密森與許多最低限主義者都有往來，如卡爾·安德列 (Carl Andre)、唐納·賈德 (Donald Judd)、羅伯特·莫里斯 (Robert Morris) 等。當藝壇上建立起最低限主義的慣用語彙時<sup>1</sup>，史密森也因為賈德的影響，對沃林格 (Willhelm Worringer) 在有機體與結晶體之間的「抽象與移情」( *Abstraction and Empathy* ) 說法產生興趣。

其實，史密森從小就對自然科學—尤其是地質學、古生物學等非常喜愛，當他發現礦物結晶構成和最低限主義風格相通時，甚感有趣，於是，他與最低限主義者們有了更進一步的共識，也間或地受他們影響。在這個階段，由地質學中細分出來的結晶學 ( Crystallography ) 對史密森的藝術更是一大刺激，促使他創作了一系列從結晶體發想、外形近似最低限主義風格的雕塑，如一九六五年的《對映體》( *Enantiomorphic Chambers* , 圖 1-3-1 )、一九六六年的《結凍球》( *The Cryosphere* , 圖 1-6 )、《無理數》( *Alogons* )、《投》( *Plunge* , 圖 1-3-3 ) 等。

史密森和最低限主義藝術家所關心的主題不再是有機的，不再牽連著生命、掙扎、氣息和感覺，他們只想釐清藝術和對象物的區別：藝術家怎麼去創造一個物體並仍保有其藝術性？史密森以自己對結晶學的研究來思考這個問題：結晶體為規則的幾何結構，占據地球表面的大部分，它以無生物的狀態聚集與「生長」，史密森將藝術形式問題代入結晶學裡，來看待藝術品外表，作品不必有著富生命力的外表，它可以是簡單且靜態的。這樣的推論使他能夠在構想自然主題時不再落入生物學暗喻的舊圈套，史密森的最低限主義風格雕塑就在就在理智下發展，藉作品的單純化來思考「製造」和藝術之間的關係，它們不狂妄、不誇張，冷靜得近乎呆滯。

這種藝術有點像法國的「新小說」( *New Novel* )，如亞力安·羅比葛力雷 ( *Alain Robbe-Grillet* ) 的作品，還有即時電影 ( *real time cinema* ) 的革新，如安東尼奧尼

<sup>1</sup> Cf. Baker, Kenneth. "Introduction", *Minimalism*. Abbeville Press. Inc, 1989.

( Michelangelo Antonioni ) 的《L'éclipse》—裡面有一個由靜止變成活動的畫面、一個鏡頭定住一段時間，拍攝演員在圈起的範圍內走動著。歐洲作家、製片家與美國最低限主義者所關注的，正和五十年代的抽象表現派相反，戲劇的張力或畫面的強烈感染力被降低，簡潔的陳述取代了誇飾。

嚴格地說，史密森並不全然是個最低限主義者。他使用了最低限主義的語彙—乾淨的幾何形式、工業組裝零件、客觀角度與理性外表，以簡單的邏輯思考來點出系統或網絡的脆弱等。他在作品《對映體》中，向自己提出了一個問題：「若藝術與視覺 ( vision ) 有關，那也會和非視覺 ( nonvision ) 相干嗎？」

於是，他在《對映體》裡建置了許多面相互對照的鏡子，並假設了一個狀況：若傳統藝術 ( 的功能 ) 等同於一面反射現實的鏡子，在此，這面藝術鏡子不能再反射外在現實，它們只能反射出它們本身，在此「反身」的陳述下，藝術困於其功能，變成了一種重複。藝術的主題就是它本身，它的結果是非視覺或視覺盲目的。史密森在這件作品裡，讓鏡子與邏輯、非邏輯系統著實有了番爭鬥，也藉此說明他對藝術品的想法：現有的藝術品伴隨著崇高理由的視覺表現，常令人對藝術的認知趨緩，幸好，時間自然會讓人去檢驗貼上了藝術標籤的物體，而不會因長久以來物體它自稱有感染力，就讓人視它為藝術品。

史密森的革新常在於發掘事物其對立的一面，聽來富哲學性且枯燥，但亦不失趣味，他一直秉持著平靜態度，甚至在一九六十年代早期發展出近乎禪宗 ( Zen humor ) 式的幽默，重新組織在狹隘邏輯形式裡荒謬的固有事物。

一九六八年，史密森出於對礦物、地質學的熱愛，以及對流浪的嚮往而開始一連串的短途旅行，由旅行途中所採集回來的泥土、岩石，發展出一系列「地點 / 非地點」 ( Sites / Nonsites ) 作品。在「地點 / 非地點」系列中，除了以最低限主義風格的容器裝著戶外土石標本之外，另一個重要的作品元素即是地圖 ( 包括等高線地形圖、空照圖等 )。地圖學 ( cartography ) 對史密森來說，是熟悉而不陌生的，因為在多次旅途中，地圖一向是個不可或缺的工具，將它們拿來作為創作素材，應該是再貼近史密森的生活不過了。而「地點 / 非地點」作品裡的地圖，不但可以明確地標示出土石標本的來處，而且也讓史密森的地景藝術概念開始萌芽。他從自己的戶外旅行經歷和室內展出形式裡，發展出

一套獨有的空間辯證，試圖為戶外的大自然和室內的展覽品建立起相互指涉的關係。



而在稍早之前的創作，如一九六六年擔任藝術顧問時作的「達拉斯-福特沃斯機場計劃」(Dallas-Fort Worth airport proposals) 一九六七年《瀝青池與碎石坑》(Tar Pool and Gravel Pit, 圖 37) 模型、文章 培塞克紀念碑 (The Monuments of Passaic) 等，皆是與「地點 / 非地點」概念相關的產物。

不像哈得遜河畫派的畫家一樣強調傳統裡的自然美，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。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，這時候也正是他從事「佛特沃斯地方機場計劃」的期間。他在這些文章內所展現的深度智識，讓讀者注意到他的文字也是一項創作素材。

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-) 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，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。

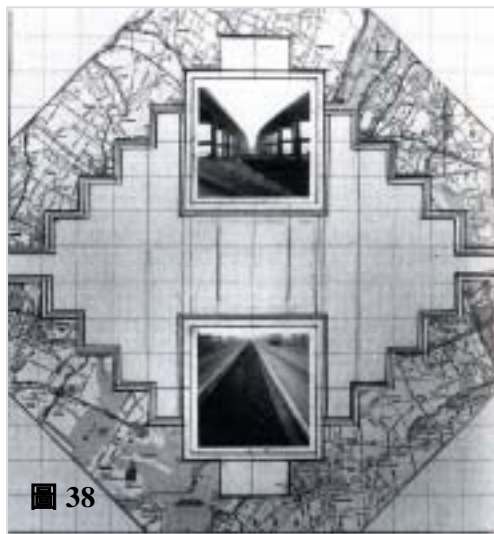


圖 38

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<sup>2</sup>（圖 38）。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從旁理解。本章將試著在以下用「地質與結晶體概念」與「地點與非地點辯證」兩小節來探討史密森何以會使用這類材料創作的緣由，以及他最早的地景藝術概念又是如何發展出來的。

<sup>2</sup> Cf. 史密森與山謬（Samuel Wagstaff, Jr.）的訪談錄，*Artforum*, 1966.12.

## 一 地圖學 ( cartography ) 與結晶體概念

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，我另外還有昆蟲收集和

3



於是，從父親在地下室為他建造了一個化石與貝殼的陳列館開始 ( 圖 39 )，到後來著迷於恐龍世紀 ( 圖 40 )，這類主題一直反覆出現於各階段的作品裡：

我在七歲的時候，用紙作了一隻非常巨大的恐龍，同樣地，在《螺旋堤》電影裡，史前歷史的概念也貫穿著整個片子。所以我會想，這很有趣—現在的我和小時候其實沒多大差別<sup>4</sup>。

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

<sup>3</sup> 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 in 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..."

<sup>4</sup> Ibid.

"When I was about seven I did very large paper constructions of dinosaurs which in a way, I suppose, relate right up to the present in terms of the film I made on *The Spiral Jetty*—the prehistoric motif runs throughout the film. So in a funny way I guess there is not that much difference between what I am now and my childhood."



圖 40

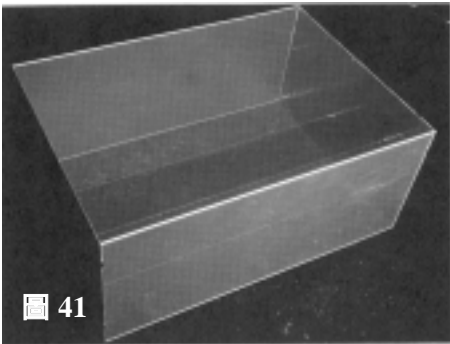


圖 41

圖 40 史密森在恐龍遺跡攝影，南哈得利 (South Hadley)，1950。

圖 41 唐納·賈德 (Donald Judd)，《無題》 (Untitled)，1965。鋼、有機玻璃，20x48x34 英吋 (50.8x121.92x86.36 公分)。

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, 圖 41) 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。<sup>5</sup>

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：

那時我們到過很多地方去旅行。一九四六年戰後我們外出到西部時我才八歲。那段時間令人印象深刻，我也在當時開始進行收集。但基本上我自己感興趣的是自然學家所從事的領域，如尋找昆蟲、岩石或其他東西<sup>6</sup>。

於是，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》 (The Crystal Land) 就是一篇紀錄他與賈德 (Donald Judd) 等人到

<sup>5</sup> 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."

<sup>6</sup> 同註 51:

"We traveled a lot at that time. Right after the war in 1946 when we went out West I was about eight years old. It was impressionable period. I started to get involved in collecting at that time. But basically I was pretty much unto myself in being interested in field naturalist things, looking for insects, rocks and whatever."

紐澤西州的上蒙特克雷礦場( Upper Montclair quarry )和大諾奇礦場( Great Notch Quarry )採集礦物標本的文章。在一個輕鬆的段落裡，史密森依然顯示了他對結晶體的注意：

當我們勘察完礦場之後，我們就去龐德冰淇淋店吃點「歐弗歐弗」——「驚人的容量——與驚人的好吃——一種用湯匙吃的飲料」。我們談論著我們剛發現的小結晶岩洞，並且看著佛烈德力克·布魯斯特·盧米斯 ( Frederic Brewster Loomis ) 所寫的《常見岩石與礦物專書》( *The Field Book of Common Rocks and Minerals* )。我注意到冰也是種結晶體：「冰，氫氧化物，水，比重 0.92，無色到白，堅硬有光澤，邊緣透明。在其表面下為六角形結晶向水面下生成，互相平行，當冰碎掉時，它們所形成的纖維狀結構會非常明顯<sup>7</sup>」

史密森一方面借用礦物的結晶體樣式製作雕塑，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」(圖 42) 的方式來建構他的藝術，也就是一系列名為「非地點」( *Nonsite* ) 的作品。

在一九六八年六月 我到賓夕法尼亞州邦格-潘亞蓋 ( Bangor-Pen Argyl ) 地方的板岩礦場去探查。板岩成堆地懸掛在一個礦場深處底的藍綠色水塘上方。所有的邊界和區別，都在這片由板岩所構成的海洋裡失去了它們的意義，所有關係到整體型態的概念也都崩潰<sup>8</sup>

史密森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」<sup>9</sup>後，將所採得的礦物、泥

---

<sup>7</sup>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.8:

"When we finished at the quarry, we went to Bond's Ice Cream Bar and had some AWFUL-AWFULS - 'awful big- and awful good...it's the drink you eat with a spoon.' We talked about the little crystal cavities we had found, and looked at *The Field Book of Common Rocks and Minerals* by Frederic Brewster Loomis. I noticed ice is a crystal: "Ice, H<sub>2</sub>O, water, specific gravity -.92, colorless to white, luster adamantine, transparent on thin edges. Beneath the surface the hexagonal crystals grow downward into the water, parallel to each other, making a fibrous structure, which is very apparent when ice is 'rotten'..."

<sup>8</sup>Smithson, Robert. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.111:

"In June, 1968, ... I visited the slate quarries in Bangor-Pen Argyl, Pennsylvania. Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottom of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity..."

<sup>9</sup>Ibid.: "I collected a canvas bag full of slate chips for a small *Non-Site*"

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。



圖 43  
史密森和羅伯特·莫里斯正攀登著「禁止擅入」(No Trespassing) 區域的圍籬, 1966 年 12 月。大諾奇礦場 (Great Notch Quarry), 紐澤西。荷特攝影。

其實在一九六八年創作「地點 / 非地點」系列前，史密森已在許多不同區域進行過探查之旅了，至今在荷西·荷特手中還保留了當時的照片相本<sup>10</sup>，包括一九六六年十二月，史密森、荷特和莫里斯一起到紐澤西州帕特森 (Paterson) 附近的大諾奇礦場 (Great Notch Quarry) 去，拍攝了十二張他們在荒涼風景裡攀登翻越鐵絲網圍籬的照片 (圖 43)；還有一九六七年四月，從派恩荒原 (Pine Barrens) 到大西洋城 (Atlantic City) 的一趟「地點選擇之旅」(site selection trip)，由史密森、荷特、莫里斯、維吉尼亞·朵汪、安德列等人參與，這部分旅行紀錄由二十四張照片組成，內容有工廠煙囪、礦渣堆、高架橋和沙坑等；同年十月，史密森自己做了個「培塞克之旅 1」(Passaic Trip 1)，用傻瓜相機拍下了二十四張旅途中的景象，其中六張後來被放進一九六七年在《藝術論壇》(Artforum) 發表的文章《培塞克紀念碑》(The Monuments of Passaic) 裡作為插圖。這些在非觀光景點的旅行顯示了史密森初期對地點和風景的探索，也讓他隨後即以「地點位置」與「旅行路線」作為創作主題。派恩荒地、富蘭克林礦業廢棄場 (Franklin Mineral Dump)、拜昂 (Bayonne) 和艾吉瓦德 (Edgewater) 這些位於紐澤西州的地點，提供了

<sup>10</sup> Cf. Lippard, Lucy. "chronology" 裡一九六六至一九七二年的史密森生平. In *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York: Praeger, 1973.



史密森第一個「非地點」(Nonsites)想法，並促使他在作品中融入了他對地誌學 (topographical) 與地質學 (geological) 的知識。這種創作手法更延伸至其他較遠的地方，如加州、康乃狄克州 (Connecticut) 紐約市、賓夕法尼亞州和西德等等，但紐澤西州對史密森而言還是最有意義的。紐澤西州給他的觀點，深深影響了他的「地點 / 非地點」系列：史密森在紐澤西州長大，從一個小孩、青少年到成為一個市民，他從這個地方的內部開始熟悉它，然後又從一個外界的、曼哈頓藝術家的角度來看它；史密森有一種能力，讓他從不忽略在他身上所發生過的事，雖然紐澤西州並不特別具有和藝術家特質相關的條件，但史密森依然將這個地方的各種狀況列入他的創作主題裡。

「非地點」主題裡的土石樣本、地圖與照片代表了紐澤西州的幾個特定地點。史密森將紐澤西州和加州東北部作了一番比較，有什麼東西是最能表現加州特色的呢，除了棕色與橘色的樹叢外，就是沿著水平線蔓延出去的風景，它們以某種方式代替了以往市郊都向市中心集中的趨勢。條理分明的都市區域範圍消失，人們只得面對著在這個過渡期裡，無盡單調與荒廢的風景；而這些現象也同樣存在於紐澤西州，史密森在文章「結晶之地」裡這樣形容了紐澤西州的市郊：

大多數的房子都漆上了粉紅色、淡薄荷色、毛茛屬色、乳脂色、玫瑰色、米色、古董綠、棕褐色、紫丁香色等等。高速公路的十字形交流道穿過這些城市，形成了人造的混凝土地質學網絡。事實上，這整個風景有著一種礦物質的外在。從閃耀著鉻黃色的路邊小餐飲店，到鑲滿了玻璃窗戶的購物中心，都普遍有一種結晶體般的感覺<sup>11</sup>。

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。就形式上來看，「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

<sup>11</sup> 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.8: "Most of the houses are painted pink, frosted mint, buttercup, fudge, rose, beige, antique green, Cape Cod brown, lilac, and so on. The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails."

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。就觀念上來看，地圖學與「地點／非地點」概念為藝術家興趣基礎與辯證實驗的起始，故本論文將以此作為探討史密森地景藝術創作初期的開端。



圖 44

「非地點」作品裡的地圖也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<sup>12</sup>。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，如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》（*The Hunting of the Snark*，圖 44）一樣：

你所擁有的地圖都是無用的，包括所有發掘與測量的工作；你必須任意地開始，就像地球上的第一個人一樣；你會有在僅距豐富貯藏品幾英哩的地方餓死的風險

邁可·巴特爾，《遞減》

自賈斯伯·瓊斯（Jasper Johns）阻塞了地圖後，地圖就在藝術家心中變成了個很有魅力的東西。一種屬於不適合居住的地方的地圖似乎正在發展——完全用一種誘導的圖示方法，如以石頭和膠布構成抽象的格子系統（卡爾·安德列與索爾·李威特），或由太空總署以電子操縱的「馬賽克」鑲嵌式照相地圖。畫廊地

<sup>12</sup> 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.

板也可以變成緯線與經線的聚集，安德列一九六七年春季在加州朵汪畫廊的一個展覽，就把整個地板覆蓋上一張「地圖」，讓人們走上去—沉沒的長方形「島嶼」被依規律的秩序安排。地圖變成無邊無際的巨大四邊形，具有地誌學限制，並作為一種永存的象徵，不計其數的格子在沒有赤道和回歸線的情況下協調一致。

李維斯·卡洛在《蛇鯊狩獵》(*The Hunting of the Snark*，一個什麼都沒有的地圖)和《西維亞與布魯諾的結果》(*Sylvie and Bruno Concluded*，一個什麼都有的地圖)裡就提到了這種抽象地圖學。在《蛇鯊狩獵》中，那個傳達員的地圖令人想起了久·拜爾(Jo Baer)的畫：<sup>13</sup>

他帶來了一張標示著海洋的大地圖，  
沒有一點兒陸地的跡象：  
全體船員都非常高興，因為他們發現它是一張  
他們都能看得懂的地圖。

久·拜爾的作品表面無疑地就像船長的地圖一樣，它並不是「虛空」的，而

---

<sup>13</sup> Smithson, Robert. "A Museum of Language in the Vicinity of Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings* pp. 92-93:

"...all the maps you have are of no use, all this work of discovery and surveying; you have to start off at random, like the first men on earth; you risk dying of hunger a few miles from the richest stores..."

Michel Butor, *Degress*

...clogged maps of Jasper Johns, the map has exercised a fascination over the minds of artists. A cartography of uninhabitable places seems to be developing – complete with decoy diagrams, abstract grid systems made of stone and tape (Carl Andre and Sol LeWitt), and electronic "mosaic" photomaps from NASA. Gallery floors are being turned into collections of parallels and meridians. Andre in a show in the Spring of '67 at Dwan Gallery in California covered an entire floor with a "map" that people walked on – rectangular sunken "islands" were arranged in a regular order. Maps are becoming immense, heavy quadrangles, topographic limits that are emblems of perpetuity, interminable grid coordinates without Equators and Tropic Zones."

"Lewis Carroll refers to this kind of abstract cartography in his *The Hunting of the Snark* (where a map contains "nothing") and in *Sylvie and Bruno Concluded* (where a map contains "everything"). The Bellman's map in the *Snark* reminds one of Jo Baer's paintings.

He had bought a large map representing the sea,  
Without least vestige of land:  
And the crew were much pleased when they found it to be  
A map they could all understand.

Jo Baer's surfaces are certainly in keeping with the Captain's map which is not a "void," but "A perfect and absolute blank!" The opposite is the case, with the map in Carroll's *Sylvie*. In Chapter II, a German Professor tells how his country's cartographers experimented with larger and larger maps until they finally made one with a scale of a mile to a mile. One could very well see the Professor's explanation as a parable on the fate of painting since the 50s."

是「一種完美與純粹的空白」。與此相對的一個例子，可見於卡洛《西維亞與布魯諾的結果》書中的地圖，在第二章裡，有一個德國教授講述著，在他的國家裡，製圖師們是如何對越作越大的地圖進行實驗：最後，這個地圖大到了一英哩比例尺對一英哩的狀況。我們可以非常清楚的知道這位教授所講的，也正是一個五十年代以來繪畫命運的寓言。

從這段引述中，我們可發現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。

史密森後來也將卡洛的空白地圖概念轉化成一系列以消失大陸為主題的作品：在紐澤西州拉弗蕾地島 (Loveladies Island) 用玻璃作的《亞特蘭提斯》(Atlantis, 圖 45、圖 46) 在佛羅里達州桑尼貝島用貝殼作的《里慕利亞》(Lemuria, 圖 47) 和在紐約州阿佛列用石頭作的《卡瑟西亞》(Cathaysia, 圖 48)。



圖 45

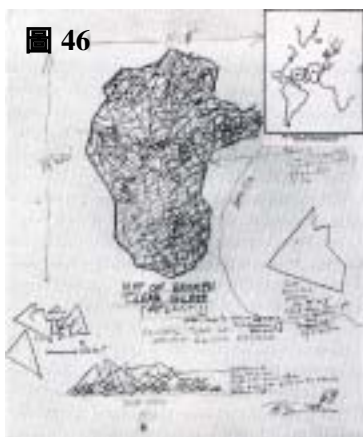


圖 46



圖 47

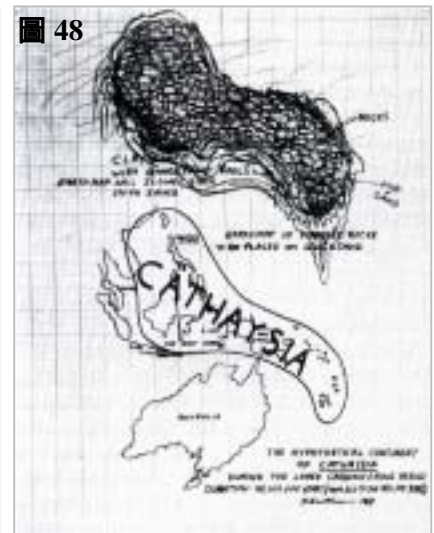


圖 48

圖 45~圖 48

《玻璃地圖 (亞特蘭提斯)》(The Map of Glass (Atlantis)), 紐澤西州拉弗蕾地島 (Loveladies Island), 1969 年 7 月 11 日至 31 日。完成後被毀壞，在 1975 年於芝加哥當代藝術館 (Museum of Contemporary Art, Chicago) 重建。約翰·韋伯畫廊攝影。

史密森將「地點/非地點」的概念寫在文章《思維沉澱：地景拼貼、影印、地圖、鉛筆》，16.75x14 英寸。約翰·韋伯畫廊收藏。

計劃 ( A Sedimentation of the Mind : Earth Projects ) 裡；隔年則更進一步地在「地點與非地點辯證 ( Dialectic of Site and Nonsite )」這篇文章裡，詳盡的再說明這個想法<sup>14</sup>。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<sup>15</sup>

事實上，與荷特和海瑟進行獵岩之旅以前，史密森就前往富蘭克林周圍的礦場考察。他最喜愛的地點是舊富蘭克林鋅 ( zinc ) 礦場的礦物廢棄場，它自二次大戰結束後就被遺棄了，但在六十年代時又重新開啟，讓有蒐集奇石嗜好的人或地質學家用一元美金進入其內撿拾或鑿取礦物。史密森在這裡為他的《一個非地點，富蘭克林，紐澤西，1968》( *A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968* ) 收集了幾種礦石，也把原先預定的六個梯形容器數量改為五個。一九六八年五月，他寫了這件作品的敘述如下：

為這件「非地點」所選擇的地點，基本上是在巴克懷特礦物廢棄場 ( Buckwheat Mineral Dump ) 上。它是一個用來供岩石採集者搜尋螢光類礦物的地方。近廢棄處，是一個寬闊的黑暗房間，讓岩石採集者能在紫外線下欣賞這些礦物的顏色 ( 一種會散發汞蒸氣的燈，具有引起礦物化學反應的能量，讓礦物發出螢光或磷光 )。這個廢棄場逐漸地變小，因為每年都有數以噸計的岩石被挖走。我選擇這個地點，是因為它有充分足夠的大量岩石碎片。我需要兩英吋到十五英吋厚的碎片，來裝在這件「非地點」的六個盒子裡。在污水坑裡最常被發現的就是方解石 ( 物質特性：結晶—六角形，解理—完美的菱形六面體，斷面—貝殼狀的，發出紅色亮光 ) 和矽鋅礦 ( 物質特性：結晶—六角形，解理—基本型，斷面—參差不齊狀，發出綠色亮光 )。<sup>16</sup>

<sup>14</sup> In Gerry Schum, ed. *Land Art* (Berlin: Fernsehgalerie, 1969), n. p.

<sup>15</sup> 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."

<sup>16</sup> 未出版的史密森筆記檔案。 Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p. 108:

"One site upon which the Nonsite is based is the Buckwheat Mineral Dump. It is a site used by rock collectors who hunt for fluorescent minerals. Near the dump is a wide dark room that allows collectors to admire the colors of the minerals under ultraviolet light. (A mercury vapor type lamp gives off energy capable of making minerals respond either by fluorescing or phosphorising.) The dump gets smaller each year as tons of rock are carried away. I chose this site because it has an abundance of broken rock. I needed fragments 2" to 15" thick for the six bins of the Nonsite. The most common minerals found on the sump are calcite (physical properties: crystal – hexagonal, cleavage – perfect rhombohedral, fracture – conchoidal, glows red) and willemite(physical

由這段考察筆記裡，我們可以看出史密森對礦物與結晶體的研究精神。礦石不僅構成了他的標本式複合媒材作品，同時，他也從採集礦物的旅程裡發展出他對特定「地點」和特定空間的想法。

---

properties: crystal – hexagonal, cleavage – basal, fracture – uneven to subconchoidal, glows green).

## 二 地點與非地點辯證

史密森對地景藝術最初的構想萌生自一九六六至六七年間<sup>17</sup>，那時候他正受聘為「遜培特－埃貝特－麥克卡西與史卓頓」( Tippetts, Abbett, McCarthy & Stratton ) 建築公司的藝術顧問，而這間公司正著手進行「達拉斯-福特沃斯地方機場」( Dallas-Fort Worth Regional Airport ) 計劃案，史密森談到他在這個計劃案中所扮演的角色，就是為「怎麼作個雕塑之類的東西」<sup>18</sup>提供意見。然而，他並不希望雕塑被看作是建築物落成後才加上去的裝飾品，故由打地基開始，他就和建築師一起工作了。

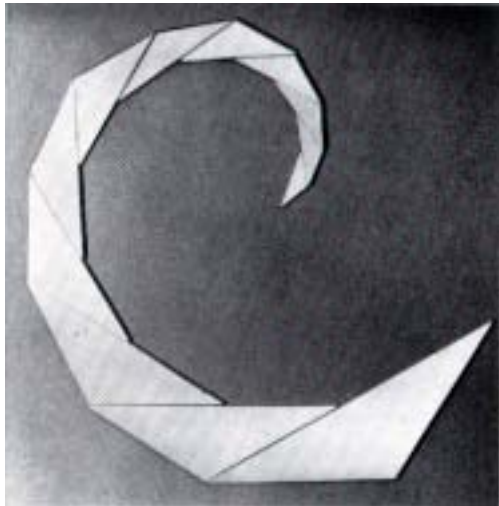


圖 49  
《航空地圖-達拉斯-福特沃斯地方機場計劃》  
( *Aerial Map - Proposal for Dallas-Fort Worth Regional Airport* ), 1967。鏡子；8×50×70 英吋。  
約翰·韋伯畫廊攝影與收藏。

任職藝術顧問期間，史密森經由空照圖、地圖、模型等資料來熟悉計劃內容，以構思未來要放在機場裡的藝術品形式。對計劃過程的參與也讓他意識到有沒有改變地面景致的可能，而這個可能就呈現在機場最後的企劃案文字裡，稱之為「航空藝術」( Aerial art )，內容提到了「低水平面的裝置將被放置在機場邊緣」<sup>19</sup>，並可由空中觀看。地面裝置包括了他自己，以及羅伯特·莫里斯 ( Robert Morris ) 卡爾·安德列 ( Carl Andre ) 索爾·李威特 ( Sol LeWitt ) 的抽象結構作品。史密森的計劃是以十二片由大至小的三角形水泥

板，漸次地排列成一個作品，像七巧板拼成的圖案，並產生螺旋狀的效果 ( 圖 49 )；莫里斯的計劃是製作一個圓形與梯形交叉的「土墩」( earth mound )，表面覆蓋著草皮，且

<sup>17</sup> Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.290.

史密森在訪談裡回憶到，他是因為一九六五年到耶魯大學演講，才在一九六五至六六年時受僱於這個公司。耶魯大學的學院院長曾在一九六六年七月廿日寫了封信給史密森，感謝他的參與。

<sup>18</sup> "what to do with sculpture and things like that"

<sup>19</sup> "low-level ground systems that would be placed at the fringes of the airport"

半徑必須大於一千英尺，好讓來往的飛機旅客都能看見；安德列則計劃把一噸重的炸藥從一萬英尺高空投下，形成一個大坑，或種植一英畝的藍色德州州花；至於李威特，他又再一次地準備要埋藏盒子，不過他這次不會透露埋藏盒子的準確位置——他的做法是：把一個內容物不詳的小立方體丟進一個較大的水泥立方體內，然後再把它用泥土埋起來。

航空藝術 企劃案亦考慮到如何把設在航空站範圍外緣的裝置，和待在機場建築內的旅客作個連結，所以在機場建物內還將會有畫廊或空中美術館，「提供這些地面裝置的視覺資訊，有關實踐此計畫的表格、地圖、照片或電影等，都可展出——如此一來，機場的繁複結構和它整個的地點條件，將會把它的意義由本身所處的中心位置延伸出去，直到機場範圍的最邊緣。<sup>20</sup>」

「遜培特－埃貝特－麥克卡西與史卓頓」建築公司後來並未爭取到佛特沃斯地方機場的合約，史密森的 航空藝術 因而無從實現，但無論結果如何，藝術家都覺得這是一個頗具價值的經驗：

因為它讓我思及廣大的土地範圍 機場本身與機場外緣之間的對話 在事物的中心與邊緣之間。它變成了我一直會關心的東西，有關內部與外部的辯證<sup>21</sup>。

史密森擔任這個顧問工作後所寫的文章 關於一個航空站地點的發展（*Toward the Development of an Air Terminal Site*）裡標記了他對地面風景的重新定義。在他的創作裡，普遍地對這個主題存有興趣，回顧其一九五九至一九六三年間的平面作品，一些以拼貼手法完成的「風景」並未去描述某個特定地點，只能說是一種「佈景」，例如在《無題—太空人射擊》（*Untitled (spaceman shooting)*, 1961-63，圖 50）裡就以顏色閃爍的山丘鋪陳出極富未來感的背景，一個太空人正手持射線槍、發射出越過空曠荒地的強大

<sup>20</sup> Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings* pp.116-117:

"The terminal complex might include a gallery (or aerial museum) that would provide visual information about where these aerial sites are situated. Diagrams, maps, photographs, and movies of the projects under construction could be exhibited – thus the terminal complex and its entire airfield site would expand its meaning from the central spaces of the terminal itself to the edges of the air fields.

<sup>21</sup> Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.296:

"because it got me to think about large land areas and the dialogue between the terminal and the fringes of the terminal...between the center and the edge of things. This has been a sort of ongoing preoccupation with me, part of the dialectic between the inner and the outer."



火力；《無題》( *Untitled (permian-parapoid)* , 1961-63 , 圖 51 ) 則讓人想到地質學的歷史，土地被切開、顯示出地層的縱剖面，並分別被標上恐龍世紀和地質學分期名稱。史密森也曾將地景和語言之間的關係視覺化，如《雪》( *Snow* , 1961-63 , 圖 52 ) 由鉛筆輪廓構成的山岳裡，貼著兩隻北極熊的剪報照片；「snow」和「ice」字樣用大小不一的尺寸潦草地寫著，覆蓋在山上，就像是使用了另一種筆觸在處理畫面，在這同時，它們也代表高山地景裡的主要元素—雪與冰，兼具了視覺和語言的呈現。

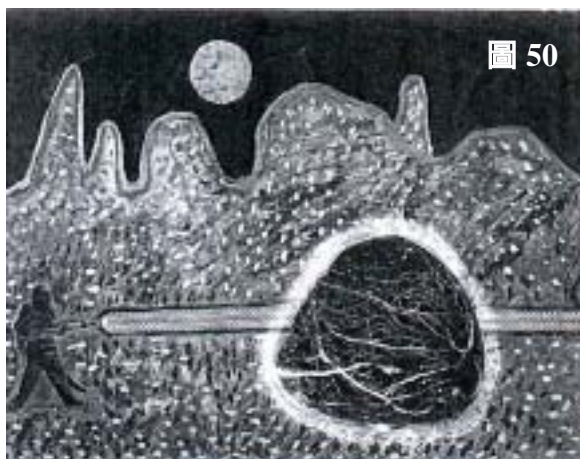


圖 50

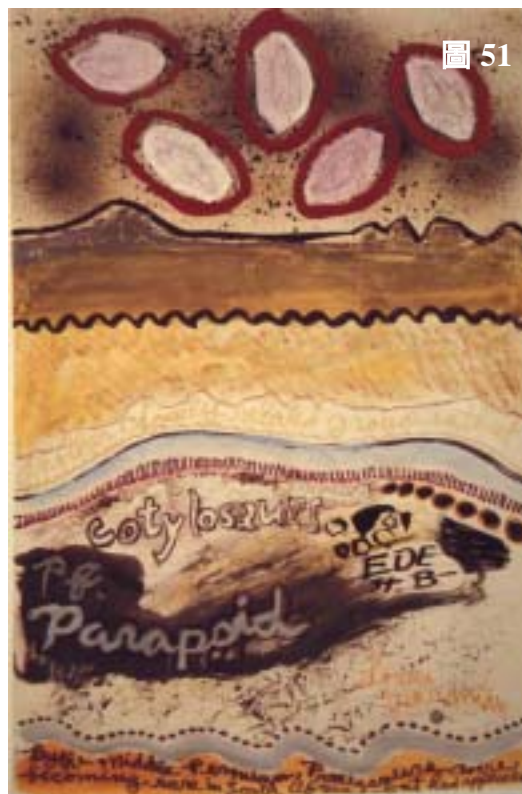


圖 51



圖 52

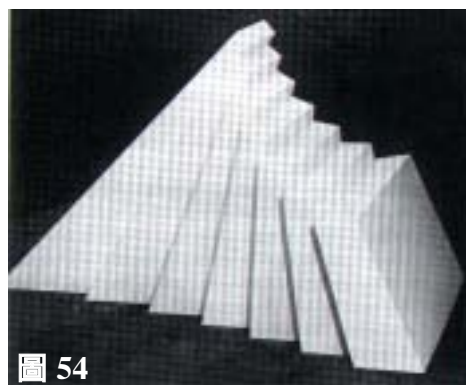
圖 50 《無題—太空人射擊》( *Untitled (spaceman shooting)* ), 1961-63。水粉與拼貼在紙上；22.75 x 29.25 英吋。約翰·韋伯畫廊收藏。

圖 51 《無題》( *Untitled (permian-parapoid)* ), 1961-63。水粉、拼貼、蠟筆在紙上；24x15.75 英吋。私人收藏，波士頓。

圖 52 《雪》( *Snow* ), 1961-63。拼貼；18x16.75。私人收藏，Beachwood，俄亥俄州。

一九六四年，史密森從平面影像創作轉向立體抽象後，仍有意地將風景議題保留。他在一九六四到一九六七年間所作的雕塑都可說是幾何結構的典型，且通常由金屬面板製成，有時亦將個別立體造型成群的組合在一起，如一九六六年的《投》( *Plunge* )，四個由下往上縮減尺寸的立方體以之字型堆疊，共有十組、排成一列，頗有建築似的量感；

同年的《結凍球》( *The Cryosphere* )，六角形的台座上有六個柱狀長條加上鏡面，構想由自然界的結晶體而來；其他作品如一九六七年的《玻璃階》( *Glass Stratum* ，圖 53 )、一九六八年的《傾斜層》( *Leaning Strata* ，圖 54 )等，都是屬於模仿地殼構造的創作，由多層玻璃面板重疊而成。



這種模件組合式的雕塑，看似遵照著最低限主義者的美學，但在史密森持續的創作發展過程裡，只屬於階段性的表現。雖然他對雕塑之路才剛燃起熱情，但對風景主題的興趣依舊不減。在為「達拉斯-福特沃斯地方機場」製作雕塑之餘，史密森也由廣大的風景範圍意識到空間和物體尺寸規模的問題：

藝術在一個機場的內部或邊緣該如何設置，才會令人意識到這片新的風景。就像我們的衛星去探測與描繪月球和其他行星一樣，藝術家也在我們的機場周圍探索著未知的地點。

未來的航空站將存在於精神和事物兩方面上，以有限的方式來令人聯想起無限。降落區域和機場跑道所形成的直線令人意識到「透視法」的存在，也迴避了我們對自然的其他觀感。十七、十八、十九世紀藝術裡的自然主義，被地點的非客觀意識所取代。風景開始看起來像張三次元地圖，而非鄉村式的庭園。空中攝影和航空輸運使人觀看到透視法下，這個變動中的世界它的地表特徵。建築物的理性結構消失在無理性的偽裝下，且被淹沒在視覺假象裡。由空中觀看這個世界時，它是抽象與虛幻的，人們在上升或下降時，可以從一架飛機的窗口看到尺寸規模的劇烈變動。這種效果讓人在時間的一小段間隔裡從炫目轉為單調——從逐漸變小的航空站到阻斷視線的雲層<sup>22</sup>。

<sup>22</sup> Smithson, Robert. "Aerial Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*. p.116:

一九六八年，史密森製作了所謂的「非地點」系列，這是他的作品中，直接與「現有土地」有交互作用的第一件雕塑，也反應出他從佛特沃斯地方機場計劃中得來的經驗。《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，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，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<sup>23</sup> (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<sup>24</sup>。

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，就像「佛特沃斯地方機場計劃」中所要進行的工作一樣。「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)。呼應之前的 航空藝術 經驗，史密森解釋了「地點」與「非地點」之間

---

“How art should be installed in and around an airport makes one conscious of this new landscape. Just as our satellites explore and chart the moon and the planets, so might the artist explore the unknown sites that surround our airports.”

“The future air terminal exists both in terms of mind and thing. It suggests the infinite in a finite way. The straight lines of landing fields and runways bring into existence a perception of “perspective” that evades all our conceptions of nature. The naturalism of seventeenth-, eighteenth- and nineteenth-century art is replaced by non-objective sense of site. The landscape begins to look more like a three dimensional map than a rustic garden. Aerial photography and air transportation bring into view the surface features of this shifting world of perspectives. The rational structures of buildings disappear into irrational disguises and are pitched into optical illusions. The world seen from the air is abstract and illusive. From the window of an airplane one can see drastic changes of scale, as one ascends and descends. The effect takes one from the dazzling to the monotonous in a short space of time – from the shrinking terminal to the obstructing clouds.”

<sup>23</sup> 史密森在一九六八年一共作了十三件以「非地點」為主題的作品，內容都包括了地圖、照片、泥土標本等，並以不同的形式複合而成。

<sup>24</sup> 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.”

的差異，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<sup>25</sup>。

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。

史密森想要越過遙遠距離、將大地風景帶給觀者的概念，與哈德遜河畫派（Hudson River School）藝術家的舉動相似。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，史密森所使用的描述語言會極力地避免傳統繪畫裡所用的技術，他曾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<sup>26</sup>。

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：

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

---

<sup>25</sup> “The Symposium”, n. p. In Holt, Nancy, ed. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, 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. ”

<sup>26</sup> 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.”

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『非地點』也可以代表另一個地點。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<sup>27</sup>。

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。」<sup>28</sup>，「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。

史密森的「非地點」概念相對於現實世界是非常抽象的，但若以符號學觀點來解釋，就不難理解他想要在作品裡探究的方向。而談到符號學（semiotics），就不能不從索緒爾（Saussure）的記號理論講起。索緒爾在一九一六年出版的著作《普通語言學課程》（*A Course of General Linguistics*）裡，說明了符號是如何形成，以及其組成的規則等，對語言學所衍生出來的記號理論有很精闢的解說。索緒爾把所有事物都看成是一對的，其二分法的記號理論不但為符號學的基礎，也對相關學科產生深遠影響，綜合他的學說可歸納成四個主要研究階段。

首先是對「語言符號系統」的研究，索緒爾將語言符號系統分為「個人語言活動」（speech）和「社會語言系統」（language）兩種。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

<sup>27</sup> 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."

<sup>28</sup> 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."

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。索緒爾認為：必須先掌握社會語言系統，才得以了解個人語言活動；能夠了解個人語言活動的特色，其所代表的意義才會彰顯。而透過社會語言系統的架構，才能將不同的語言活動相互比較，將它們之間的歧異對照出來，使它們個別所代表的意義能夠在整個語言系統中浮現。

其次是對「語言符號的時空關係」加以研究，索緒爾將所有的語言符號分成「歷代的、貫時性的分析」( diachronic ) 和「當代的、並時性的分析」( synchronic ) 兩種。前者是在分析整個語言符號系統經歷長時間變化的過程，故著重於時空縱軸的探討；後者則是分析在某一特定時間或空間裡，其符號系統的邏輯關係變化，故著重於時空橫剖面的探討。

再其次是對「語言符號間的關係」進行研究，索緒爾將符號在語言裡的排列組合方式分為「語構關係」( syntagmatic relations ) 和「聯想關係」( associative relations ) 兩種。以一個句子來說，組成它的語言符號之間有固定的排列方式，不可任意改變，這種關係就稱作語構關係，它所探討的是句子裡各個記號之間的結構關係。而在我們的語言中，各個符號本身常會因為有共同的字根、相似的意義或同音等關係，促使人們產生聯想，由一個符號聯想到另一個，這個過程就稱作聯想關係。語言符號之所以會發生效力，即是因為有以上兩種關係的建立。

最後則是對最關鍵的「符號本身構成」加以研究，索緒爾認為每一個語言符號本身都有著雙重元素，即「符徵」( signifier ) 與「符旨」( signified )。符號是概念、聲音與形象的綜合，無法分割，因此以「符號」一詞來表示整體，另以符徵和符旨分別去代表形象和概念。就語言來說，符徵（符號具）是指說話的聲音，就文字而言，符徵是指代表文字的記號，而符旨（符號義）則是指此記號所代表的內容意義，亦即思想、觀念等。索緒爾認為，符徵與符旨之間具有一種可恣意切斷（arbitrary）的關係，這種關係說明了符徵與符旨的分離性：符號所被賦予的意義是根據整個社會文化系統而定，符號本身有時候並沒有特別的含義，而是來自於一種社會文化的約定俗成。若有人不想接受這層約束，那麼他在所處的社會裡就無法用符號正確地傳達他的意思。

史密森的「非地點」與「地點」關係可以相對於符號的語言學現象，整個「非地點

「地點」系列作品是以「符徵」和「符旨」組成的。「非地點」就是符徵，「地點」則是符旨。這種語言學的分析促使他的創作更趨向認識論的思考，史密森認為符徵可以被當作一種創作素材，它是物質的、有指示功能的；而既然那些泥土標本是這個廣大世界裡某個地方的片段，它們的功能就像是一種轉喻：它們被放在畫廊裡，是整個外在世界的替身。史密森對轉喻（metonymy，一種文學上的比喻法）的使用，和機械化的製作真實世界的相似物—包括由線條網絡交織而成的空中地圖、影印的打字文本、細點構成的黑白照片，傳達出一個企圖，他想要創作出一種藝術：不再用模仿的方式來呈現真實風景，但卻仍指向這個存在的世界。「非地點」是一個「抽象容器」（abstract container），有指示或轉喻的功能，但若要從「非地點」中所強調的條件去完整的了解真實「地點」卻是不可能的。

而從符號學裡對符號的分類，也可以進一步地了解史密森使用地圖和戶外土石樣本的目的。符號本身分為三類：一是「圖像符號」（icon），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。二是「指示符號」（index），這類符號是因為它們和它們所代表的事實之間，存有明確的因果關係，而讓人了解其所代表的事實，如標示方向的手指、標示風向的風向儀箭頭都是，因為手指與方向，風向儀箭頭和風向都有著明確的因果關係。三是「象徵符號」（symbol），這類符號是因為它們和它們所代表的事實之間，存有約定俗成的通則或社會規範，可以產生觀念上的聯想，而讓人了解其所代表的事實，如錨代表航海、蘋果代表禁忌、太極代表道教等，但同一個象徵符號也有可能因為所處的文化背景不同而產生各種聯想，如十字架可以代表基督、也可以代表醫療機關等。

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就是簡略與謬誤的，這種差別存在於地圖的使用者之間，也就是使用者對符號認知的差異。而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美學意涵確切地解釋清楚，直到最後，一九六九年史密森在蓋瑞·斯古（Gerry Schum）的「大地藝術」（Land Art）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<sup>29</sup>。

史密森的確為「地點／非地點」系列作品概念費了許多心思，當他移動到風景裡去創作，開始去塑造出一個特殊明確的地點時，他似乎也延續了「地點」與「非地點」之間的關係。大型地景藝術所在的地方本身就是個特定地點—它們由單一素材構成、並根據土地延展所設計。無論如何，當他在面對這個大規模的世界時，這對名詞還是沒有被忘記，並使用在他所創作的猶他州與德州範例中。如放置在大鹽湖中的《螺旋堤》，藝術家也為它創作了一部《螺旋堤》電影，雖是同時完成的兩個作品，但看過電影的人卻多過於看過《螺旋堤》的，這點頗值得注意，因為電影本身也不是那個地點生來就有的。電影的一部份是「履行任務」的紀錄檔案，如同約立斯·艾維（Joris Ivens）《土地》（*Earth*）一書中的詳實描述—藝術家在紅色淺水裡用腳步量出螺旋的形狀，使用搬運土石의裝備將岩石與瓦礫堆到湖邊，然後再倒入湖中，沿著既定的形狀建造出一條堤道。藝術家一種以科技方式表現的自然主義態度，都顯示在一個清晰的、具說明性的形式裡。在影片第一部，這些大型機器被比擬為巨大的史前動物，第二部，某個鏡頭拍攝了假想的古代

---

<sup>29</sup> Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981. 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.”



地理學地圖，增加了說明型的元素。在最後第三部裡，《螺旋堤》以建妥，並由直昇機上對它作全面性的拍攝。空中視點呈現出日光給人的暈眩印象，太陽在水面上投射出一個亮點，剛好位在螺旋中心，意味著作品與太陽的關係。此外，電影畫面也呈現出堤防在無限遼闊的空間裡延展的感覺。如果說，電影的第一部是有關土石搬運的，第二部即是處理有關火（太陽）的。這部電影等同於一個「非地點」，同屬於「符號網絡」裡的一部份，顯示了現有地點的缺席，因為這部電影給予去過實際現場的觀眾們完全不同的印象。在堤防上，人們會看到一條難以形容的水平線，源自於遠處山脈的湖水似乎是伸展到整個風景裡、而不是被限制在某種框線裡的。而在湖濱不遠處的廢棄石油鑽塔和破敗棚屋，則未被當作主角來拍攝—幾乎被排除在整部電影外（它們只出現了一兩個鏡頭，而且拍攝距離很遠）也許是史密森覺得它們含有過多的文學性哀悼意味了。

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。