

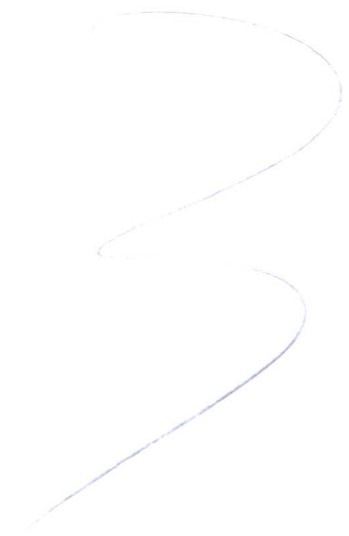
翟墨 王端廷 主编



谷 泉 著

大地艺术 Land Art

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

大地艺术 / 谷泉著. —北京: 人民美术出版社,
2002.12
(西方后现代艺术流派书系 / 翟墨, 王端廷主编)
ISBN 7-102-02673-0

I.大... II.谷... III.后现代主义-艺术-流派
-研究-西方国家 IV.J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 088862 号

大地艺术·西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

制版印刷: 北京嘉彩印刷有限公司

经 销: 新华书店北京发行所

2003 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889mm × 1194mm 1/24 印张: 6

印数: 1-3,000 册 定价: 39.50 元

没有归宿的过客

——序“西方后现代艺术流派书系”

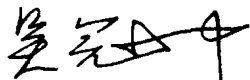
过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不关心，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代，叛逆可能是文艺家族的遗传基因。这个基因的特点是探索未知，探索未知不是数典忘祖，子子孙孙们仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花圈，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未过问归属其间的有哪些流和派。如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。



2002年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”总序

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰：变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，但观其荦荦大者可分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物——是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物——其构成形态朴拙、混沌而多义。一如原始人捡来的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是无知的忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩画上放大狩猎动物，超自然力的神秘可怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系，原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维-斯特劳斯给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物——是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的创作——其构成形态和谐、端庄而华贵。一如巧夺天工的鹅蛋。

15—16世纪的“文艺复兴三杰”（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）是古典风格的典型，17—18世纪的“巴洛克”（鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹）、“洛可可”（华托、布歇、戈雅）是古典风格的偏离，19世纪的“新古典主义”（大卫、安格尔）、“浪漫主义”（德拉克洛瓦）、“现实主义”（米勒、库尔贝、列宾、苏里柯夫）是古典风格的再兴。

而19世纪末“印象派”（马奈、莫奈）的光色探索、20世纪初（塞尚）的形式探索则是古典向现代的过渡。所以塞尚被称为“现代艺术之父”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物——是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的

反叛者的领异标新——其构成形态极端、分裂而驳杂。一如打破了的鸡蛋。

正统现代主义（形式探索）：野兽派的平面纯色（马蒂斯）、立体派的碎片合成（毕加索）、表现派的热抽象（康定斯基）、风格派的冷抽象（蒙德里安）。

非正统现代主义（精神探索）：抽象表现派的滴溅泼洒（波洛克）、未来派的速度叠象（波丘尼）、超现实派的梦幻秘境（达利、米罗）。

其中达达主义（杜尚）开了导现成品入艺术品的先河，可以看做是后现代主义的肇始。所以杜尚被称为“后现代艺术之父”。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物——是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、戏拟而拼叠。一如粘合修补的鹅蛋鸭蛋鸡蛋鹌鹑蛋等另类蛋或丰富多彩的蛋制品拼盘。

它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合新创，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

（1）信息性－东方性。信息网导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播、渗透，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化、信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代，信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

（2）本体性－综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由认识论、方法论转向本体论。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的

自然主义—人道主义的大本体回归。

(3) 平面性—通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，这不可避免地也带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性—消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是边界的交叉、泯没与消失，所以为后现代艺术分类是一件很难的事。不过为了介绍的方便，我们还是大体上择其要者分为以下12种“流派”：

新现实主义(New Realism)，接纳现成品成为一种风格。

波普艺术(Pop Art)，大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义(Superrealism)，欺目乱真的照相写实与翻模。

大地艺术(Land Art)，以大地为图纸的大规模人造自然。

观念艺术(Conceptual Art)，视觉文本的哲学阐释。

激浪派(Fluxus)，将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程。

装置艺术 (Installation)，架下的创意组合与放大。

新表现主义(Neo-Expressionism)，战后“新人类”的另类情感。

自由具象艺术(Liberal Figuration)，奔放的、具有强烈表现色彩的写实。

女性主义(Feminism)，独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术(Graffiti), 率意稚拙的返璞归真。

新媒介艺术(New Media Art), 视觉信息的数字 - 图像化生存。

对后现代艺术深有研究的王瑞芸从美国来信时谈到: 现代主义艺术强调的是“形”, 后现代主义艺术看重的是“态”; 可谓一语点破了现代 - 后现代艺术形态嬗变的要害。现代艺术对艺术发展的突出贡献是视觉形式的拓展, 后现代艺术却是以反艺术的面貌把艺术变为无所不在的生活 - 感觉状态。

“道之为物, 惟恍惟惚”、“为学日益, 为道日损。损之又损, 以至于无为。”电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远, 人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合, 竟发现进就是退, 形化为态, 以至于同“无”的距离越来越近。然而“天下万物生于有, 有生于无。”(《老子》)无之后又会有有, 后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备土壤吧!

殊途同归, 西方解构主义者沿着逻格斯的山道艰苦登攀, 意外地来到老子、庄子恍惚、逍遥的墓碑前面。

过去我国对后现代艺术的介绍比较零星, 且偏于建筑与文学。这套书系调动了国内外的艺术研究学者, 特别是留学国外的博士、硕士参与撰稿, 作者阵容强大, 内容涉猎广泛, 填补了国内的一项空白, 有着重要的学术价值和社会价值。

《西方后现代艺术流派书系》是《西方现代艺术流派书系》(人美版, 2000年8月)的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序; 人民美术出版社为书系的出版给予了许多支持和帮助, 在此致以深深的谢意。

翟墨 王端廷

2002年秋风萧瑟于中国艺术研究院

目 录

哦，原来大地可以变成这样	1
天地际会	6
“大地是最有潜力的材料，因为她是所有材料的源泉。”	9
将荒凉变成“重新定义的艺术术语”	16
“自然是一个无限的球体，它的中心在每一个地方，它的四周不在任何地方。” ...	21
行走是在大地中的谦逊姿态	23
“避免争论”、“激进”和“美好理念”	27
今日伟大的冒险是科学	30
“我们惊讶的是什么事使寄居蟹沮丧，并有点感觉到有些原本存在的东西令它 们怀念，而这种东西就是季风。”	32
影像大地	34
“这个物体应该是大的、不强调细节的，并且应该迫使观众从远处看，这是一 个物理和心理的过程。”“这个距离正好让观众思考他与物体之间的关系。”	36
“我认为太多的艺术是为画廊而制造的，它使艺术只与室内装饰发生联系，而 不把社会理解成一个整体。我们必须思考怎样拓宽艺术家将是什么的范围， 否则，我们全部会被淘汰出局，而只成为室内装饰者。”	41
“如果一个人喜欢去经历它，它就是一些独特的事，而不可以被任何其他的事 所取代。”	43
“开始时，我已经涉及到价值的问题，如果这件作品最后成功了，就在苏联、 英国、法国、美国、德国政府之间创造了一些对话。经过这些关系的过程， 发展出所有新类型的人和新类型的价值。”	46
“为每一棵树、每块未开发的土地、每一条未被污染的河川、每一个老城市的 中心而战，与反对每一个未经思考的再建方案，将不再被认为是浪漫的，而 是极度写实的。”	48
参考书目	50
图版	51

哦，原来大地可以变成这样

大地艺术是利用大地材料、在大地上创造的、有关于大地的艺术。它在英文中被写作 Land Art、Earth Art 或 Earthworks，它们至少透露出大地艺术两个基本的特性：“大”和“地”。“大”是指大地艺术作品体积大，它们的身材是艺术作品中的巨无霸。“地”则指它们必定与大地发生关系，如它们普遍使用大地材料，像泥土、岩石、风、沙、水、火山的堆积物等等，或者它们是艺术家全力以赴创造的“新大地”。他们喜欢观众手足无措地站在面目全非的大地面前惊叹：“哦，原来大地可以变成这样！”

大地艺术孕育在上个世纪的60年代初期，不到十年就蔚然形成一场运动。它的诞生离不开当时特殊的人文环境，它是当时人们对早期人类文化遗存的兴趣，以及以艺术形式对回归自然理念的响应。但作为一个艺术的新品种，它不是简简单单就能瓜熟蒂落，它与那个年代各个繁荣的艺术运动都有普遍的联系，我们至少可以考虑极简艺术、观念艺术、行为艺术和传统的绘画、雕塑，都与它有直接的血缘关联。当然，它在成长，它在不断吸收其他艺术门类的长处，它在逐步建立自己的艺术特性，甚至它也在积极地给其他艺术以影响。

60年代的欧洲和美国，经济发达伴着政治动荡，客观上为大地艺术的产生和以后的蓬勃发展提供了肥沃的土壤，大地艺术甚至能够有机会扮演着艺术反叛者的角色。首先是因为它的体积巨大，创作一件大地艺术作品不再是一件简单的涂抹过程，它不仅需要大量的人力和制作工具，也需要大量技术上的支持和相应的制作费用，所以艺术家完成一件作品，就不再可能只是仅仅考虑艺术的问题。第二是大地艺术与观众的亲和力下降，因为它们远离了观众熟悉的展厅，观众们要么通过图片来揣摩艺术家的奇思怪想，要么就得使用费用高昂的交通工具，他们被迫放弃传统的观看方式，观看本身变成了一种挑战。另外大地艺术通常以改造自然物的形式出现，改造的目的是为了激起人对这种改造的兴趣，所以大地艺术作品不仅具有普遍的震撼力，而且是彻头彻尾的时代的震撼力，这一点像那个时代的知识分子嘴里经常唠叨的，反叛就是进步。



从左至右：罗伯特·莫里斯、奈尔·真尼(Neil Jenney)、丹尼斯·奥本海姆、大卫·曼德拉(David Medalla)、简·迪贝兹、理查德·朗、罗伯特·史密森
怀特博物馆 纽约 1969年

追根溯源，大地艺术的第一声啼哭是在1968年10月的纽约，道恩(Dwan)画廊在这个月举办了一个名为“大地艺术”(Earthworks)的展览。参展的艺术家包括许多后来大地艺术的名人，像卡尔·安德尔(Carl Andre, 1935—)、瓦尔特·德·玛利亚(Walter De Maria, 1935—)、迈克尔·海泽(Michael Heizer, 1944—)、罗伯特·莫里斯(Robert Morris, 1931—)、宋·李·维特(Sol Lo Witt, 1928—)、丹尼斯·奥本海姆(Dennis Oppenheim, 1938—)，还有五年后就英年早逝的罗伯特·史密森(Robert Smithson, 1938—1973)。在这个展览四个月后的，也就是1969年2月，另一个名为“大地艺术”(Earth Art)的展览在美国康奈尔大学的怀特(White)博物馆举行，除了有以上一些艺术家参展外，这次展览还有理查德·朗(Richard Long, 1945—)、简·迪贝兹(Jan Dibbets, 1944—)、汉斯·哈克(Hans Haacke, 1936—)等一批艺术家参加。这两次展览集中

了几乎所有的早期大地艺术家，它们具有标示大地艺术开端的作用。

在康奈尔大学的展览期间，一些参展的艺术家还和部分艺术评论家举行了一次小型的研讨会。在这次展览的目录上，当时的博物馆馆长托玛斯·W.里维特(Thomas W. Leavitt)写了可以算是大地艺术最早文献的评论，他非常有洞察力地给这个新生儿最早的判断：“大家激烈地争论着，每个人对大地艺术的理解都不尽相同。他们有可能使用同样的材料，但艺术家们之间却缺乏必要的共同之处。可即使如此，这些作品已经显露出，它们将来可能对艺术和艺术博物馆的发展起到意味深长的作用。它们也表现出与极简艺术不一样的美学思想，这一点主要体现在材料的使用上，虽然艺术家们有可能选择同样的材料，但他们开始把注意力从作品的几何特性，转移到思考它们的物理特性，如作品的密度、不透明性和坚硬程度。”^①

在两次展览之后，大地艺术开始了它前景广阔的人生之旅。从20世纪60年代末到现在，算起来大地艺术已经是到了壮年。但三十几岁在绘画、雕塑这些超级寿星面前，仍然是个孩子。可是初生牛犊不怕虎，回头看看，大地艺术仍有许多经历可以详细叙述。

20世纪60年代末、70年代初，大地艺术是婴儿和儿童。不过它是早熟的孩子，这个时期也是大地艺术声势夺人的“黄金时代”。由于20世纪60年代欧美国家的艺术家普遍是艺术理论的狂热爱好者，这使得许多自诩为理论家的他们，可以更多地用实际的思考去创造作品。他们找着大地作为心仪的创作对象，许多以往不可能成为现实的作品，在推土机和航测设备的帮助下，在沙漠中、在海岸边、在高山里以及在平原上渐渐矗立起来。我们现在所能想起来的很多著名作品都创作在这个时期，如克里斯托(Christo Javacheff, 1935—)和珍妮·克劳德(Jeanne-Claude, 1935—)的《包裹海岸》(Wrapped Coast, 1969)、海泽的《双重否定》(Double Negative, 1969—1970)、罗伯特·史密森的《螺旋防波堤》(Spiral Jetty, 1970)、南希·霍尔特(Nancy Holt, 1938—)的《太阳隧道》(Sun Tunnels, 1973)、德·玛利亚的《闪电原野》(The Lightning Field, 1977)等等。其中，史密森的《螺旋防波堤》最负盛名，那是一个静静躺在大盐湖湖水中的螺旋形的小路，虽然因为沉没，人们已经不可能再亲眼看见它了，但它仍然是具有无比的魔力，在许多艺术爱好者的脑海里，《螺旋防波堤》甚至就是大地艺术的代名词。

“黄金时代”的艺术家们，喜欢把注意力放在自然的问题上。当时的情况是环境保护和社会发展是两

^① From the text for the catalog of Earth Art, the exhibit at the Andrew Dixon White Museum of Art, Cornell University, February 11–March 16, 1969.

个不易调和的矛盾，大地艺术家们通过他们的创作，做出了艺术家可能做出的最好的表现。像史密森在完成《螺旋山》(Spiral Hill) 和《断圈》(Broken Circle)后曾经发表的论述：“艺术可以成为自然法则的策略，它使生态学家与工业家达成和解。生态与工业不再是两条单行道，而是可以交叉。艺术为它们提供必要的辨证。”^①大地艺术家们注视自然、解释自然，依偎在自然的怀抱和再创造美好自然，他们有许多令人叹服的创造。

20世纪80年代、90年代，大地艺术一面逐渐成形，一面也在积极转型。大家也许会奇怪，为什么大地艺术变化如此之快，其实全是时代使然。在这刚刚过去的20年里，随着信息产业的迅猛发展，一切都像是上了高速列车，速度在不知不觉中帮助许多事物发生着改变。大地艺术也是如此，它在积攒了足够多的优秀作品后，因量变发生质变。60和70年代的大地艺术家喜欢用巨大来显示力量，而后来的艺术家开始变成用大地来思考历史和人生状况。在这个时间段里，优秀作品包括有德·玛利亚的《五大洲雕塑》(Five Continents Sculpture, 1987—1988)、海泽的《综合体Ⅱ》(Complex II, 1988)、查尔斯·罗司(Charles Ross)的《星轴》(Orbits of Polaris, 1988—1990)、克里斯托和珍妮·克劳德的《伞》(The Umbrellas, 1984—1991)，当然还有这对艺术家夫妇在1995年柏林包裹德国国会大厦的壮举。这时候克里斯托的作品受到普遍的注意，他的艺术行为对大地艺术的继续演绎起到了重要的作用。

大地艺术具备可以成为艺术的基本条件，同时，它又与其他艺术保持着良好的距离。大地艺术虽然年轻却很健壮，它身上透露出别人不具有的特殊气质。下面是它的三个特点：

(1) 利用大地材料创造大地艺术。大地材料是指在大地上孕育出的可利用物，包括静态和动态两种。静态可利用物指固体的材料，例如岩石、泥土、沙、树木、火山堆积物等等。动态可利用物指气体和液体的材料，例如蒸气、流水、风等等；另外动态可利用物还包括合适的时空条件，如雷电、星球运行位置、地球自转的速度、光影的适时变化和物质的腐化变质、风化瓦解等等。大地材料是简单、朴素、干净、不破坏和不污染环境的材料，大地材料的选用确定了大地艺术的某种性质。

(2) 大地艺术是在大地上创造的。即使有部分作品是在室内展示，但真正意义的大地艺术是室外的艺术。天空、土地、阳光和风是大地艺术作品不可缺少的部分。因为完全暴露在自然状态下，在展示过程中，不可避免地会有自然的因素介入，这些自然因素的介入被认为是作品合理的部分，因而需要确指这件大地艺术作品是在这块大地上的创造，即完成的大地艺术作品依赖于特定的大地环境，它不可以被

^① 吉尔·艾尼德·吉尔伯特：《生态问题的创造性解决方案》，《地景艺术》，360页。

移动，这一点与室外的雕塑作品区别比较明显。

(3) 大地艺术是关于大地的艺术。完成的大地艺术作品必须让观众感觉到，它是与大地有关的艺术作品，例如是在探讨人与大地的关系、大地的自行变化、大地面目的改观、大地的生存状态等等问题。大地艺术作品不具有点缀、局部美化场景的作用，作品本身不具备使用的功能。严格地说，大地艺术也不同于环境艺术。许多大地艺术家甚至信奉他们的作品是为大地存在的，而不是为人存在的。所以我们可以认为布朗库西 (Constantin Brancusi, 1876—1957) 的作品或者早期人类的一些遗迹，如埃及、墨西哥的金字塔，或者中国的长城，可能对大地艺术家有一些启示作用，但它们本身不可以归属于大地艺术。

大地艺术在短短30年里，已经积攒了足够多的艺术家、作品、艺术行为、艺术理论和接受群，应该说这个艺术新生儿的发展是健康与顺利的。这不仅与大地艺术家的信念和努力有关，也得力于这段时期内西方社会持续稳定的经济形势和逐渐开放的思想环境。凭借着良好的内、外部环境，大地艺术家已经为艺术史创造出了许多重要的艺术作品。大地艺术作为一项独立的艺术门类，已经为越来越多的人所接受，它在艺术大百科中占有一席之地的状况，已经是不需要争议的事实。

以下我们要介绍的艺术家和他们的艺术创造，是这项运动中最重要的组成部分，虽然每位艺术家的理念与作品风格都有相当的发展和变化，他们在后来的观点也有分歧，但他们已经走过了一段相同的道路。大地是他们的调色板。

天地际会

人类自诞生之日起就开始大地艺术的创造，那些祖先留下的要么雄伟壮观、要么朴素静穆的遗迹，是当代大地艺术家的灵感源泉。但是祖先的创造不能代替我们的表述，讨论作为当代艺术一部分的大地艺术，我们要把时光指针调回到那个多姿多彩的20世纪60年代。

艺术家们在那个时候，已经在大地上了属于他们的艺术创作。有些作品存在的时间非常短暂，朝生暮死；有些作品能长时间展示，艺术家就企图它们永久存在。早期的艺术家，像海泽、史密森、德·玛利亚，他们大多选择偏僻的创作地点，没有人烟的沙漠、寂静如死一般的湖泊、遥远荒凉的石山或者一望无际的平原，都是他们作品最理想的家园。这些艺术家的作品在空旷的土地上矗立，孤独地延伸，没有任何企盼，纯净和自由得像空气一样，无所不在。

瓦尔特·德·玛利亚在1961年，也就是在移居纽约一年后，举办了他第一次个人展览。在这个展览中，观众看到的是一些木制的几何形体，当然它们还不是大地艺术，它们只是极简艺术风格的作品。这种风格，德·玛利亚一直保持到1965年名为“圆柱、拱、金框和银框、非视素描、她的美唇”（The Columns, The Arch, The Gold Frame And The Silver Frame, The Invisible Drawing, Her Beautiful Lips）的展览。像多数大地艺术家一样，德·玛利亚几何形体的作品，受惠于极简艺术。极简艺术那种单纯、简洁和暗示有更大发展空间的一贯作风，对艺术家后来进入广阔的创作天地，有着不容忽视的启迪作用。

从1966年到1968年，德·玛利亚开始运用钢材。1968年的《钉床》（Beds of Spikes）就是一件属于极简艺术风格的钢制作品。这是一件由5块199.39厘米×105.59厘米×6.35厘米不锈钢板组成的作品，每块钢板上依次嵌有3、15、45、91和153根方尖形的短钉。在展厅里，这5块钢板和307根钢钉，看上去非常类似酷刑时使用的刑具，德·玛利亚营造了一种令人毛骨悚然的恐怖氛围。事实上，



从左至右：罗伯特·史密森、
南希·霍特、卡尔·安德尔
新泽西州 1967年

观众也被安排在有书面的认证之后，才能够进入展厅观看作品。德·玛利亚1968年的另一件作品是《地屋》(Earth Rooms)。《地屋》的意图也是显而易见的，艺术家还是把注意力放在有舞台效果的布置上。在慕尼黑，德·玛利亚用49.95立方米的泥土填满海涅·弗瑞德里奇(Heiner Friedrich)画廊的三间展厅，厚度差不多是60.96厘米。这件作品不仅有在展厅里展出的效果，还有它原本的自然泥土的性质。观众也许面对这样的作品会有些无所适从，不过他们感受到的其实是大地艺术最初的冲击力。这两件作品不仅对德·玛利亚，对大地艺术运动也有重要的启示作用。在1981年德·玛利亚的瑞士个展

上,《钉床》被再次单独展出,《地屋》也曾经多次展出,除了当年的慕尼黑,1974年还移师达姆施塔特(Darmstadt,德国城市)展出。

《钉床》和《地屋》也是对《闪电原野》产生影响的创作,《钉床》甚至可以看做是后者缩小尺寸的作品。从1971年开始,德·玛利亚终于走向室外,他把创作的场所扩展到美国西部一望无际的休耕地和它上面广阔的天空。他在新墨西哥州大片的土地上用400根、每根长6.27米的不锈钢杆,按杆距67.05米的标准,摆成宽列为16根,长列为25根的矩形排列。钢杆之间的距离非常大,如果观众身处其间,必须竭力寻找下一根,在一根一根的寻找跨越中,他们会对作品的巨大张力产生切身的体验。在6月至9月经常有雷电的季节,这些钢杆像是原野中的电极,它们接引雷电,它们的角色是天地之间最佳的纽带。但是它们这时是危险的,甚至有威胁的意味,所以观众必须远远地离开它们,才能欣赏这天地际会时的壮观景象。德·玛利亚在解释此作时承认它是在完成《钉床》后反思的结果,《钉床》是极简艺术的风格,《闪电原野》是对此的回应,不过它更善于表达也更具有侵略性。“我喜欢自然的灾难,我想它们可能是我们可以体验到的艺术的最高的形式。”^①《闪电原野》是德·玛利亚对他这句表白的最好注解。

整个60年代,德·玛利亚经常计划室外的作品,其中一些已经部分地完成。像1968年的《一英里长的绘画》(One-Mile-Long Drawing)和1969年的《拉斯维加斯之条》(Las Vegas Piece),它们都是在地面上标出两条一二英里长的直线。1969年,德·玛利亚还开始了他雄心勃勃的三个大陆计划,它是在非洲撒哈拉沙漠、印度和美国的土地上,各自标有不同形状的轨迹,通过卫星定位,修改或添加作品的部分,直至三个大陆产生和谐。艺术家希望通过这件作品加强不同大陆之间的联系,强调对话和认同,但是最后这个计划因故未能实现。不过,像其他作品一样,这件未完成的作品也有完备的文献记录,包括它的形态、重量、尺寸、体积和艺术计划的年表,它们都被分类整理,可以随时为参观者提供查寻。

1977年在戴尔(Dia)艺术基金会的赞助下,德·玛利亚又在纽约展出《地屋》,这件作品是1968年和1974年作品的延续。他收集几吨的泥土,覆盖了画廊内一块334.44平方米、55.88厘米高的空间,展厅的入口以玻璃板隔挡。观众可以看见厚的、黝黑的泥土代替了他们原本可以自由徜徉的空间,展厅里还满是泥土的气味,或许还有些压抑。在大地艺术诞生十年之后,泥土让建筑变成了附庸,土地要从室内延伸至一切。

^① Walter De Maria, "Compositions, Essays, Meaningless Work, Natural Disasters," An Anthology, New York: La Monte Young/Jackson MacLow Galleries, 1963 and Munich: Heiner Friedrich Galerie, 1970.

“大地是最有潜力的材料， 因为她是所有材料的源泉。”^①

早期大地艺术和极简艺术类似，注重几何体的形态，但是大地艺术家更在意自然之物。迈克尔·海泽强调，结晶学的研究证明，自然界中的几何形，要远远超过人类所创造的数目。只要我们有那种感觉的次序，自然界中都早已存在^②。自然其实已经先于我们，在创造有美感的事物。

在加利福尼亚出生的海泽原来是一位画家，他是第一批放弃绘画，走向荒野的艺术家。海泽小时候开始对挖掘和建造十分着迷，他的父亲是一位民族学学者和考古学家，所以他有机会一直持续着这种兴趣，直至创造自己纪念碑似的作品。他曾经多次表示，虽然自己对早期哥伦比亚纪念碑和埃及古建筑有所了解，但是他一直坚持把注意力放在古建筑的结构、尺寸、质量的研究上，而不是考虑它们的功能和象征性。坚持这一点，使海泽的作品非常明显地区别于他人。

1968年，海泽做了许多引起评论界普遍注意的作品，其中《驱散》(Dissipate)比较突出。这件深色作品是由5个直角沟渠不规则地嵌入沙土中组成，它看似随意地洒落在内华达州黑岩沙漠上的一个小玩意。海泽有意把它做成一件永久性的作品，沟渠的四周均被钢板覆盖，但风沙还是在侵蚀它，短暂和永久只是交替的过程而已，海泽预测“没有任何照片可以再现它的存在，明年这里将只是风景中的一部分，气候加速这个变化的过程。它会被记录下来，随环境的恶化，作品的抽象性也将更加增强”^③。

除了《驱散》，1968年海泽的大部分作品都无意被长久保存。《地面切割/环状素描》(Ground Incision/Loop Drawing)是汽车轮胎压入土壤的一系列8组循环轨道，《孤立的块/抑扬》(Isolated Mass/Circumflex)是海泽受委托在内华达州马萨科(Massacre)湖挖的一条长36.6米、有环孔状的沟渠。由于这些作品不打算被永久保存，它们像是被孤立地遗失在大地中，它们被期望着一直变化，

^① Michael Heizer, "Interview, Julia Brown and Michael Heizer," op.cit., p.14.

^② 同^① p.15.

^③ "The Art of Michael Heizer," Art Forum, December, 1969.