

錯置中的「無限」風景——

淺談 Robert Smithson 的鏡像作品與書寫

賴美杏

前言

美國 60 年代至 70 年代之間，重要的地景藝術家 Robert Smithson (1938-1973) 在其短暫的藝術生命之中，留下了相當豐富的文字資料與作品遺產。《Incidents of Mirror-travel in Yucatán》¹ 與 *Mirror Displacements in Yucatán No. 1-9* (1969)【圖 1】構成了以文字和攝影照片結合的作品。這件名為 *Mirror Displacements in Yucatán* 的作品，在一趟猶加敦半島的旅行中完成，由九個地點的鏡子錯置事件所形成，事件之中伴隨著九個事件的文字紀錄 *Incidents of Mirror-travel in Yucatán*。《十月》雜誌中的重要編輯之一 Craig Owens 即為 Smithson 作品中地景藝術與文字的結合，撰寫了一篇名為“Earthwords”的短評。此文中探討了文字對於視覺經驗的介入，Owens 並創造了「Earthwords」這樣一個新詞彙，來詮釋 Smithson 的作品。然而，儘管地景與文字構成嶄新的結合，它同樣地也讓藝評家體認到作品更加難解的狀態。²

的確，正如 Owens 所言，我們從文字與攝影作品的對照閱讀中，並無法立即得知 Smithson 所要傳達的訊息。作品照片中的地點遍佈海邊、沙灘、紅土地與叢林之中，九個事件看起來是相當隨機、無秩序的。錯置意圖、與鏡子的象徵意義也並未被加以解釋描繪。九個事件的場景與其在地圖上可清晰標示的地點產生了落差。在這九個事件的場景中，12 面正方鏡成為每個風景中的共同母題，但卻不屬於風景。12 面正方鏡在九個自然風景中，不停轉換。鏡子總是處於錯置狀態中，成為不斷被錯置的物件。在完成錯置的動作之後，作品以攝影的方式紀錄之後隨即拆除，成為極為短暫的事件。事件最後所形成了九張照片，並不帶有旅遊圖片的吸引力，不足以引發對照片地點中的嚮往與旅行的渴望；相反地，作品帶給觀者的卻是一連串的疑問，藝術作品在哪裡？是鏡子嗎？是風景嗎？而猶加敦在哪裡？作品本身與對於旅行式風景的期望形成了落差，Smithson 甚至在最後作了這樣的驚人結語：「猶加敦在他方！」

¹ Jack Flam (ed.), “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan,” *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 119-133.

² Craig Owens, “Earthwords”、 “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992).

在文字與作品的結合中，Smithson 提供了多種的解讀空間，更製造了謎題。正如同 Smithson 一再提醒的，文字的可疑性並不穩固作品內容。反而，作品的嶄新再現方式造成了擴散、去中心的效果，使得文字與作品的結合也成了「無限」的比喻。此作何以成爲「無限」概念的體現，當然是一個需要進一步釐清的命題，它也將構成本文的基本面向。但，我們必然不能忽略的是 Smithson 在再現方式上的創新。在 Smithson 爲作品所創造的無限多種的解讀空間中，再現方式影響其中時空感和視覺概念的形成。關於此，首先必須由 Smithson 的書寫談起。

一、關於旅行的書寫

(一) Robert Smithson (*Incidents of Mirror-travel in Yucatán*, 1969)

Smithson 在旅行中所體驗的時空感，超乎了一般觀者對於遊記的期待。在 *Incidents of Mirror-travel in Yucatán* 此遊記的結語乍看之下是極爲詭辯的，旅途中諸多與古文明之神的想像對話片段，不僅使得旅行的目的地、時空感更形神秘而不可解，更顯示 Smithson 對於旅行的模擬兩可態度。我們甚至察覺不出 Smithson 的遊記，究竟要把觀者帶往何處。這趟漫無邊際的旅途，便在奧秘的古文明之神的引領下啓程出發，首先「顯靈」³ 的是神祇 Tezcatlipoca，神祇 Tezcatlipoca 在遊記中不時與 Smithson 對話、引導方向，「你必須像馬雅的祖先般，隨意地遊走，儘管冒著迷失在灌木叢裡的風險，但這卻是創造作品的唯一方法」、「你要記住！相機是一種可以隨身攜帶的墳墓」；到了第五個事件中，遊記的時空回到 Coatluque 與 Chronos 兩神之間的對話常景：

Coatluque：「你沒有未來。」

Chronos：「你也沒有過去。」

Coatluque：「這也不代表我們便活在現在。」

Chronos：「也許我們注定活在失去時態的光年之中。」

³ Smithson 對於馬雅神話的了解，來 C. A. Burland 所著之 *The Gods of Mexico* 此書。筆者對「顯靈」一詞的採用，來自於對 Smithson 是否相信古文明神靈的一種質疑。Smithson 在 *Incidents of Mirror-travel in Yucatán* 遊記之中，雖不斷召喚、指涉各個古文明之神。然而，Smithson 的語調卻似乎帶有懷疑主義的嘲諷意味。Smithson 在一次與 Dennis Wheeler 的訪談中，明確表示了不相信這些神祇的態度，他以另一種概念接受了這些神話的存在：猶加敦半島是一個全新的地方，不同於紐約，不同於溫哥華，相信當地人與紐約客或溫哥華人都有截然不同的感知模式，當地人圖騰式的感知，我們稱爲神 (deity)，但 Smithson 並不認爲神並非理想的，而是物質的，他們所感知到的必然與我們所認爲的圖騰、神祇不同，與其說圖騰、神祇是他們的神話，倒不是說那是他們的語言來得更加貼切。參見 Jack Flam, *Robert Smithson, the collected writings* (Berkeley: University of California Press, 1996) p. 213。

兩神的對話搗亂線性時間的秩序，暗示在古老的時間裡，沒有過去或未來概念，這並非過度強調現在之下的結果，相反地，過去現在未來在無窮盡、無法感知的浩瀚光年中，自然地都變得微不足道了。在第九個事件中，Smithson 在巨大，佈滿藤蔓的樹幹上錯置 12 面方鏡，指涉 Quetzalcoatl 神對一顆大樹丟擲岩石的故事：Quetzalcoatl 神坐在大樹下乘涼，瞬間意識到自己即將老去的事實，在黑曜鏡的反映之中，他感覺到這是大樹所帶來的不幸，因此向大樹憤怒地丟擲石塊，而使得大樹成了千瘡百孔的岩石之樹。Smithson 以 12 面鏡子取代了岩石，藉此提醒著 Quetzalcoatl，「能抹去時間的不是岩石，而是鏡子。」這些古文明之神對話的片段，也使得時間回到原始之初，一個視覺所觸及不到的領土，因而 Smithson 說：「我們為何不重建視覺的無能」而只有「在感知流逝時，我們發現了無時間感。」

無論是 Quetzalcoatl 神或 Smithson 的 12 面鏡子，都象徵著視覺的雙眼觀看模式，Smithson 將眼睛視為對映兩物，「鏡子的反映欲觸及外在的真實，但對映體的形式卻無法完全符合外在真實」，「鏡子不斷追尋它的反映影像，卻總是無法發現。」此外，在具有重要歷史意義的考古地點上，鏡子成為替代雕塑的新物件，鏡子顯然與傳統雕塑不同，其設計不為經歷時間的考驗，也不再其所在地點奠定里程碑式的重要性，「它持續地提供抽象概念卻無時間感，另一方面，反射鏡像以瞬間即逝來躲避測量。」⁴「反映鏡像以無邏輯的方式著落在鏡面上，違反著各種理性的宣稱。」⁴ 在充滿無效、無能的視覺經驗中，這些充滿混亂感、無秩序的時間與空間感，便也充斥在 Smithson 的遊記與錯置鏡子作品中。

Smithson 在混亂、失序的時空感當中，形成對於「旅行」本身的反思，與歷史古文明是否可藉由旅行獲得的反思。有趣的是，在 Smithson 的旅途當中，他隨身也帶了一本 John Lloyd Stephens 在 1830 年代，所著之猶加敦半島遊記 *Incident of Travel in Yucatán*，Smithson 的遊記標題 *Incidents of Mirror-travel in Yucatán*，顯然指涉了一世紀之前 Stephens 所寫的遊記，不過 John Lloyd Stephens 在遊記所樹立的探險傳統典範，與 Smithson 在書寫中所體現視覺模式與時空感，卻大不相同。在兩者的對照之前，我們對於 Stephens 的書寫風格與面貌，也需要一番大致的了解。

（二）John Lloyd Stephens (*Incidents of travel in Yucatán*, 1841)

在 Stephens 的遊記中，他紀錄了與另一英國建築師 Federick Catherwood，在叢林間尋找刻滿難解象形文字之古文明遺跡的辛苦過程，Stephen 這樣寫道：

⁴ 以上此小節的引言部分皆出自 Robert Smithson 此篇猶加敦半島的遊記。Jack Flam (ed.), "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," *Robert Smithson: The Collected Writings*, pp. 119-133.

圖案本身相當複雜（遺跡中的紀念碑），與 Catherwood 先生以往所見過的截然不同，以致於它無法被理解。雕刻是高凸浮雕，因此需要強大的光束來照亮主題。但茂密生長的樹葉，加上強烈的陰影，都使得我們無法對這雕刻進行素描。⁵

在費了好一番功夫之後，Stephens 與 Catherwood 終於將紀念碑與纏繞在紀念碑上的樹葉叢林區分開來，更進而紀錄了紀念碑上的圖案形式，將其視為對於古文明與考古的重大發掘。另一方面，在對於當地人的描繪中，Stephens 對其視覺模式有著相當負面的形容描述。Stephens 認為他們缺乏區分背景與主題的洞察力，其視覺觀看模式無法區分古老、帶有歷史重要意義的紀念碑與其所處的原始叢林。當地人被視為古文明遺跡失職、不盡職、無能的看管人，觀看模式也尚未歷史化、現代化，缺乏了現代觀者所具備的歷史化之眼。

Stephen 認為墨西哥人的眼睛除了尚未歷史化之外，更帶有先天生理上的不足。他將它們形容為「懶惰」的眼睛，無法聚焦之眼、帶有斜視的先天缺陷，並企圖藉由開刀手術挽救這樣的天生缺陷。在 Stephens 的眼中，屬於他們—旅行者的視覺是進化完全且進步的觀看模式。將當地人視覺模式帶有缺陷的說法，顯示一個在西方科學、理性知識發展下的歷史意識背後所隱藏的文化霸權。其中的進步與勤勉的意識形態，造成空間與時間理性安排之下所展現的主題與背景（figure / ground）明確區分。除了隱含了對於種族的優劣意識之外，這樣的說法更有利於 Stephens 在當地以歷史教化，以科學治療眼疾等等方式，對當地人進行文化宰治與改造之大業。

簡單地說，Stephens 在視覺中所建立之理性秩序與背後掩蓋之帝國主義侵略、征服，與 Smithson 擴散、不完整的鏡面中反映出的視覺景象：無法聚焦、無法區辦、不斷去中心等等狀態，這兩者幾乎是對立的。Smithson 的視覺形成無止境的混亂深淵。鏡子被放置在幾個重要的考古地點之上，取代了原本具有歷史重要意義的雕塑，它雖取代雕塑，卻無法擁有對於歷史時期的明確指涉。如此，鏡子成為墨西哥人視覺模式的再現：無法區辦主題與背景。但另一方面，錯置鏡子的設置也反映出視覺的混亂與對於視覺資訊的無邊際。Stephens 視為較為低劣的「不區辦」觀看模式，對於 Smithson 來說，恰恰相反地，更符合了視覺的真實。

二、時間、歷史

⁵ Jennifer L. Roberts, "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán," *Art Bulletin* (2000.9), pp. 544-567.

Smithson 在書寫中與 Stephens 所形成的對立，除了是對於歷史、考古與科學的嘲諷之外，更包含了 Smithson 在 60 年代所體驗的不同時間、空間感。在 60 年代的藝術脈絡中，重要爭論焦點之一便來自某些低限主義藝術家所創作的雕塑。低限主義藝術家在新雕塑的概念中，背離了前衛主義美學中的所建立之正統。這些雕塑以龐大型態，環繞、佔據了博物館的空間，並將觀者對於作品的參與、觀看視為作品的一部份。這種極具延展性的操作模式，也使得這些雕塑遭致前衛美學捍衛者的大力撻伐。Michael Fried 對於低限雕塑的批評，便來自低限主義作品將時間概念的含括，使得作品本身帶有劇場性 (theatricality)。

前衛主義美學彰顯了歷史書寫建立的線性的時間觀，此時間觀由意識形態所主宰。意識形態預設框架，與觀者保存距離，並將觀者排除在外。觀者藉由專注 (absorption) 的觀看模式，忘卻自身，以視覺代替身體的遊走，想像性地消融觀者與作品的距離，使自己投入框架所設置的情境中。框架顯示了其中經由歷史敘事建立的意識形態時間，過去、現在、未來以點的方式呈現。在框架的整合下，時間構成理性、有秩序的線性排列。在這樣的經驗中，觀者無法真實體驗時間。對於此，低限主義者便展開對於時間的新實驗。他們將時間從線性書寫中解放出來，在作品中置入時間。作品的設計使得觀者走進作品之中，真實體驗時間的流逝與空間的位移，而非僅是有距離的想像式觀看。這些「新雕塑」在時間概念上的解放與對外延伸的開放性質，已無法被現代主義美學的論述涵蓋、包容。

Rosalind Krauss 在〈雕塑的擴充領域〉一文中，便藉由「後現代」的概念，企圖為一些低限主義藝術家與地景藝術家的作品正名，Krauss 談到後現代特色是這樣說的：「後現代由一個文化情況下的對立詞彙中產生邏輯空間，它們運用各種媒材，不同與歷史主義者精心建構的系譜結構。」⁶ 深受 Craig Owens 影響的 Gary Shapir 更將 Smithson 作品中的時間感，視為一種「後分期化」(post-periodization)。後分期化的時間超越了歷史分期的時間感知模式，建構出視覺與反視覺、時間感與無時間感的對立辯證空間，藉由反「時期化」的敘事法，新雕塑自歷史主義的系譜中掙脫出來。⁷

總之，在新雕塑的辯證空間中，所建立的並非歷史建構的時間，而是真正被經驗的時間。Smithson 在遊記中呼應了這樣的概念：「在感知流逝時，我們發現了無時間感。」Smithson 也用混亂的狀態來干擾發展式的時間感，企圖超越前衛的線性時間。在展開的時間中，各種不同的風格與運動都被納入，它們層層堆疊，但每個姿態動作卻都是短暫的，躲避了線性時間、歷史的追捕。

⁶ Rosalind Krauss, "Expanded Field of Sculpture," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) pp. 276-290.

⁷ Gary Schapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel* (London: University of California Press, 1995).

三、「辯證」式的設置——Non-site【圖 2】與 Site

這樣的時空感更與 Smithson 在作品中所建立之辨証式創作概念極為相關。在 60 年代之間，無論對於藝術史論述、或是藝術創作而言，辯証式的概念都佔有重要位置，它影響了另一種全新體驗——無時間感與混亂視覺經驗的形成。

Smithson 作品中辯証思維模式的建立，在 1968 年的 non-site 作品中更加清晰可辨，此作即探索了作品中可延伸的辯証空間，non-site 即藉由遺跡中石塊所在位置的移置，使得焦點不僅止於場域中的風景和視野，更擴充至對於場域的思考，non-site 以非彼時彼地的場域建構出此時此地所無法看見的「當下」視覺景象。Non-site 一作所建立出的，正是場域與非場域之間的辯証空間。

在辯証的論述空間中，作品如同 Krauss 所說，是被懸置在兩組對立概念之間，超越全盤否定的排他性，以議題的對立詞彙建立出辯証空間的。因而，無論是場域、媒材本身都成爲一種策略性的運用，辯証模式最後並不向兩組對立概念中的任一組概念傾倒，造成某一組概念的強化。在 Smithson 接受訪談的紀錄中，他也多次強調辯証的概念。⁸ 錯置鏡子中將作品置入自然，在場域的辯証議題上，與 non-site 將自然之遺跡化石，置入博物館的手法形成有趣的對比。

在錯置鏡子中，作品在自然中尋找場域，並以短暫的設置與攝影紀錄的手法，探索了作品與其時空的關係。錯置鏡子的短暫性，在解釋作品與時空的關係上，因其短暫的歷時性經常被忽略，也較難被理解。以另一個地景藝術家 Christo 歷經 1972 至 1976 年的作品 *Running Fence*【圖 3、4】爲例，*Running Fence* 由陸地向海岸線延伸，其路徑長達 24 哩，24 哩的長度中形成壯觀的空間場域，並充滿變動性，在每一段路徑之中，作品皆曝露在天然的因素之下，不受博物館之隔離保護。Smithson 的 *Spiral Jetty*【圖 5】，更在作品外表上留下時間的印記。自然中的各種人爲因素和自然本身的變化都形成對於時間的意識。此外，在自然的空間中，作品受到更多爭議、限制與變動，藝術作品不再如被放置入博物館空間中的作品，成爲永恆的被膜拜對象，反之呈現了可能即刻消失的短暫性。

⁸ Dennis Wheeler 在 1969-1970 年間與 Smithson 的訪談內容中，Smithson 明確地提到作品概念的問題，收錄於 Jack Flam, *Robert Smithson, the collected writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 209。原文為：

Wheeler: *I feel the best way to describe what's going on in your art is to use a vocabulary other than an art historical, a critical, or perceptual rhetoric, to use something that has simply to do with the experience of how the thing was.*

Smithson: *If your were to enter this experience, and respond to it in terms of your own experience- in other words, there is no explanation as to what's right or what's wrong. In a certain way, both exist, so I'm operating in terms of both yes and no.*

錯置鏡子在手法上的便利性與短暫性，與 *Running Fence* 或 *Spiral Jetty* 都無法比擬。在時間的向度中，錯置鏡子更形短暫，並無法使自然力量在其中發生作用。然而，錯置鏡子卻也利用了設置時間的短暫性，以缺席的狀態來展現時間，並藉由攝影與文字的紀錄方式，更加突顯。在這件作品中，照片見證式地紀錄鏡子在場域中真實的存在，成為經驗的痕跡，但照片的痕跡卻是相當飄忽不定的。照片成為短暫的紀念碑，而觀者僅能從照片中獲得紀念碑的影像。但當我們跟隨 Smithson 的腳步，試圖尋找經驗的路徑時，卻永遠只能發現紀念碑的消失、缺席。照片中的景象如海市蜃樓之幻影般，永不可觸。作品在空間之中，於是呈現出來回於存在與消失之間的擺蕩狀態，⁹ 尋覓作品的過程更永遠無法到達終點，終點成為無底的連續迴圈。

錯置事件本身和書寫所建構出的景象事實上是相當類似的，作品涉及了視覺的失效、空間感相對位置（here、there）的混亂。辯證的手法使得空間概念得到擴充，概念於是成為擴散、非集中的建構方式；這種辯證空間中所產生的擴散性概念思維，對概念中心也構成摧毀的力量。

四、去中心、「無限」的時空

回到 non-site 的場域辯證中，主體在尋求場域的過程中迷失方向，迷失感造成非場域的感知，非場域使得空間中心擴散，沒法聚焦，逐漸使人失去界限與邊際感，中心無限擴張，也使得邊界向外推向無窮無盡，無法測量，顛覆以既定框架界定內涵——所謂的概念中心思維；因此，由 site/non-site 的相對概念中，Smithson 也牽引出中心與邊陲兩者之間的問題。在 Smithson 的概念中，邊陲不必然是次要的。中心/邊陲位置的互換，更有助於我們對於作品本質的探索。在 Smithson 的寫作中，他這樣談到兩者的關係：

中心的觀念總能給人安全感與明確性，因為中心也是聚集多數人的起點。然而，他們卻經常忘記邊陲。我則認為中心與外部邊陲之間具有一種辯證關係，儘管兩者相互依存，無法捨棄任何一方。但將邊陲置入中心，或是中心置入邊陲，都將是有趣的。¹⁰

在中心/邊陲的置換策略中，令我們所好奇的是，這樣的概念在 Smithson 作品中造成了怎樣的結果？如果我們以 Smithson 鍾情的鏡子媒材來看，在諸多

⁹ 同上述 Dennis Wheeler 訪談部份，p. 211。原文為：*You have to have this dialectic, otherwise you have the tragic view where everything is sort of fatalistic, but with this dialectic you can somehow go back and forth, and there tends to be a rather impersonal view.*

¹⁰ 間接引用自 Gary Schapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*, pp. 83-84。

的作品，如：對映間、鏡面錐體、錯置鏡子等等作品中，都涉及了多種相對位置的互換。首先，鏡子作為反映的單一古典概念被多元化了。鏡子不再只是自我反映的隱喻，也就是說它們不僅是主題中的一個物件。鏡子本身便構成一個主題，一個充滿物質性的主題。鏡子的反映功能雖仍存在但也不再尋常，它們可以被任意地置放，並且自動地反映進入鏡子的任何物體；在對映的鏡面之間，反映更成為永無止盡的動作，並將原本純粹旁觀的觀者，拉進作品之中，使得鏡子和進入鏡間的觀者都成為被無限反映的對象。這樣的反映動作使得作品的內外置換不僅只是作品本身內外的問題，更延伸至觀者與作品的問題。袖手旁觀的觀者角色已然消失，在觀者走進作品的同時，他同時踏入究竟身處作品之外或作品之內的謎團中。鏡子的反映功能創造了獨特的效果，無論是在雙重鏡面，多重鏡面，或是面對天空（任意對象）的鏡面中，無限的影像複製對單一、穩固的主題造成「去單一主題、去中心」的效果。簡單地說，Smithson 的作品出現了這樣一個普遍的主題：將作品中的單一穩固主題抽空。於是從 Smithson 的作品中，觀者對於中心主題的期待經常遭到挫敗。中心概念在內外置換的策略之下，早已被無所不在的邊陲搗碎。這樣的辯證模式，不僅使得框架的概念在不斷迴轉的動作之間，逐漸瓦解，更是一種對於既有秩序的破壞，對於中心的解構。

Smithson 對於中心概念的質疑，絕非 60 年代的單一、獨特的個案。在一些重要藝評家的理論與文學創作者的作品之中，更可找出 Smithson 解構中心、「去中心」概念的源頭，其中以 George Kubler 和 Jorge Luis Borges 的時間概念對 Smithson 影響最為深遠。時間的全新感知，使得作品發生本質上的改變。

（一）George Kubler——模仿與複製

二十世紀相當重要藝術史學家，George Kubler 的「去中心」思想，來自於他對於線性、進化式藝術史的反對立場。他認為藝術並不存在於單線的歷史進程之中。Kubler 藉由數學中的質數（prime number）與其序列原則，將作品比擬為「質物體」（prime objects）與「複製品」（replication）。在「質物體」（prime objects）與「複製品」之間，「複製品」以各種模仿、變動的原則仿造「質物體」，這樣的原則與數學序列極為相似，但「質物體」與「複製」的序列卻都無法提供理性的秩序。Kubler 在 *The Shape of the Time* 一書中提到：

質物體與數學的質數相似，它們的相似處在於，目前仍無一個決定性的原則可以掌握彼此的面貌，儘管這樣的原則將勢必被發現。質數除了自己與整數之外，沒有其他除數。主要物體同樣地也抗拒解體，以原初的實體存在。它們作為主要物體的角色並無法由先於它們的物體來解釋。它們在歷史中的秩序充滿謎樣色彩。當我們想要為這些偉大時刻分類時，我們所面臨的，正如同面對那些已流逝的

星星。星光已停止散發光芒。藉由它們在路徑中所留下的廣大岩屑，我們僅能間接得知它們的存在。¹¹

在這段描述中，我們可以清楚地察覺，作品的數學式質數比喻並不強調其中的理性特質。質數被之所以被拿來比擬，正來自於 Kubler 所說「目前仍無一個決定性的原則可以掌握彼此的面貌」——質數中尚無法被理性秩序分配的特質。藝術作品成爲一個「質物體」與「複製」混雜的組合，無法擁合理性的排列與秩序。

(二) 極現代 (ultramoderne)

然而，Smithson 除了將 prime 的概念吸納到創作概念中，其中「質物體」與「複製」的概念和作品的複製與序列的特質更加緊密連結。1967 年，Smithson 在 *Arts Magazines* 上刊登了另一篇短文 “Ultramoderne”，其中強化的複製效果造成混雜、無法區辦的狀態，形成「去中心」的思維概念。在這篇文章中，他便藉由一些由 30 到 40 年代建築和文學創作，來詮釋他的極現代 (ultramodern)¹² 概念。在這些被視爲是極現代的作品中，充滿了不斷重複、帶有序列性的鏡像與形式。在建築上，Smithson 所指涉的是 30 年代，紐約市的建築發展，包含：Empire State, Road City 與 Century Apartments Building 等建築；而在文學創作上，Smithson 則援引 Borges 對於「無限時間感」的一種嚮往。在 Borges 的短篇小說〈小徑分岔的花園〉(The Garden of Forking Paths) 中，迷宮式的花園作爲一個空間的象徵，卻被時間化，成爲時間的比喻。而混亂、多網絡的時間感成爲迷宮的謎底，在揭曉謎底的時刻，時間是這樣被描述的：

你的祖先與牛頓、叔本華不同，他認爲沒有一致而絕對的時間。他相信時間有無限多的序列，背離的、匯合的、平行的時間織成一張不斷增長、錯綜複雜的網。在這網絡中，每個時間互相逼近、分叉、交錯，或者永遠互不干擾，這個網絡包括所有的可能性。¹³

Borges 交織出不斷延伸、卻又充滿無限分歧的迷宮網路，迷宮不僅成爲時間的暗喻，更暗示著小說的無窮文本。「在什麼情況下一本書才能成爲無限，我認爲只有一種情況，那就是循環不已、周而復始。」¹⁴ 在每個歧路的選擇之中，

¹¹ George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven: Yale University Press, 1962), p. 40.

¹² 在此，Smithson 所指之 ultramodern 與 ultraist 似乎是他爲這些在 30 年代，即具有無限時間概念的藝文家所創之詞，而 ultraist 所指的乃是以 Borges 爲首的位居南美布宜諾塞勒斯文藝圈中的理論家與作家，包含 Narah Lange、Guillerin Juan、Eduardo Gonzalez Lanuza、Francisco Pinero 等人。

¹³ 王永年譯，〈小徑分岔的花園〉，《波赫士全集 I》(台北：臺灣商務印書館，2004)，頁 629-639。

¹⁴ 同上註。

都製造不同的時間，牽引出不同的時空向度，而構成具有無限版本的無限故事，最終形成了永不中止的閱讀。Borges 的文本解構線性書寫，也否定了線性的歷史、時間感，使得時間成爲循環不已的迴圈。Smithson 認爲「60 年代超越歷史的意識形成，成爲前衛主義之有機時間外的另一種選擇。」¹⁵

60 年代的意識不僅超越歷史，更回溯至在 30 年代間，由這些無限複製所構成的奧秘無限時空感，也就是這些以 Borges 爲首的 ultraist 對於時間的概念——「古老、無限的多迴圈」。在 Smithson 的極現代概念中，他是刻意將極現代與現代對立的。這種無時間感的動力摧毀了對於歷史的信念，來自於一種懷疑主義，此時間以原始的基本結構出現，以重複與序列的原則形成了循環、迷宮、與無限。

在掙脫線性秩序之後，時間成爲循環、無終止的。它搗碎了對於線性時間的信念，「時間是虛構的」，所謂的時代皆包含了極端的時刻、無時間的、只是宇宙中微弱的分秒。Smithson 追溯古文明遺址的動作，標示著他對於線性時間的意識，他在一個「現代」觀者對於「過去」古文明的懷舊之情之間創造對立，在放棄「現在」，回到具有獨特時間標誌的「過去」歷史的旅程中，卻又揭露時空混淆中所構成無限時間感，進而解構了自已所建立的「現代」「過去」的相對時間座標。原始社會無變動的時間更貼近去中心、去歷史的時空感。這不僅令人回想起 Smithson 在遊記中所記錄的 Coatlicue 與 Chronos 兩神之間的對話。Smithson 在遊記中，便以這樣的無時間感彰顯了時間的虛構性，對於線性時間的解構也說明了 60 年代期間，馬雅社會在前歷史（prehistoric）的位置上，所受到的認同。

五、鏡像的隱喻——視覺、反視覺

在時間的討論之外，視覺爲 Smithson 在 *Incidents of Mirror-travel in Yucatán* 作品與書寫之中關注的另一焦點。首先，鏡子的設置是關鍵的，鏡子的映像與視覺有關，已非純粹的指涉自我的反射（self-reflexive）功能。Smithson 在遊記之中，不斷描述著鏡像對於現實的追尋與不可觸及。如本文中的第一部份所談，鏡像無邏輯、非理性、瞬間的映像呈現著 Smithson 所欲表達之「視覺的無能爲力」對於馬雅神所用來「預見未來」的黑曜石鏡，Smithson 如此想像：「Itzpaplotl 化身爲蝴蝶，這邪惡的女神呀！臉上的美麗印記卻是死亡、不可預測命運的象徵。與 Tezcatlipoca 用來預見未來的黑曜石鏡連結，「不可預測」的命運似乎將蝴蝶帶領到了錯置鏡子的面前。」¹⁶ 這個在 Smithson 腦海中浮現的虛構想像，描繪了

¹⁵ Robert Smithson, "The Ultramodern," *Robert Smithson, the collected writings* (Berkeley: University of California Press, 1996).

¹⁶ Jack Flam (ed.), *Robert Smithson, the collected writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), pp. 121-123.

蝴蝶與 Smithson 作品相遇的「不可預測命運」。倘若 Smithson 相信神靈的存在，那讀者大可以將蝴蝶視為女神的化身，如此所謂的不可預測命運便大有想像、推演空間。不過 Smithson 在遊記之中，對於神靈的描述，卻總是嘲諷幽默多於虔誠的。其嘲諷的反向概念超越對於「不可預測命運」的信仰，同時對於神鏡的可預見未來的特性也提出質疑。因而，無論是 Smithson 用來設置作品的實體鏡或是想像中的虛構鏡，都成為視覺的隱喻，但隱喻著視覺的無能。

因而，鏡子成為視覺、也反視覺。兩眼的視覺模式，更建構了一種混亂式、非集中的視野。在鏡子對於視覺的隱喻中，Smithson 也企圖取消單一視點對於視覺構成的理性秩序。「鏡子與眼睛之間來回跳動的糾結映像，構成了視野」，其中便暗示了視覺的雙重對於單一、完整視覺形式概念的侵蝕。Smithson 在稍早的作品對映間【圖 6】(*Enantiomorphic Chambers*, 1965) 更集中式地探討了視覺的雙眼結構。這作品中對於雙眼結構的探討也因此延伸至錯置鏡子的事件。

在對映間中，對映間中的左右鏡面上的意象是彼此的鏡像，就像左右手套般，相似但因無法取代彼此，而導向不同的方向。對映間所引發的視覺議題並延伸至視點，文藝復興建立了以畫面集中於單點的透視再現手法，這種再現與觀看方式都使得眼睛的感知逐漸凌駕於其他感知之上。然而，在 20 世紀初期，Merleau-Ponty 對於這種感知方式便提出質疑，他認為單點透視僅只是經驗發生之後的理性重建。¹⁷ 在單點透視中，由單一消失點為中心所構成的圖像，似乎展現了視覺能觀察的所有領域，達到完美上帝之眼的視點；然而，對映間中的反映動作卻不曾靜止，無法產生終止於單一視點的視覺再現，這些單一視點所建構起的中心、邊陲、單一消失點等概念，便在 Smithson 的對映間中消失了。

取而代之，Smithson 以對映的兩個房間，象徵雙眼球的視覺模式，雙眼所見並非一體、而是雙重的，不同於單點透視所建立之穿透、集中的視野，在談到「無點的消失點」時，Smithson 指出「在對映間中，消失點分裂了，或說，匯聚的中心是被排除在外的。兩個對稱區分的等分使之成為對映的，原本被放置在一個體試鏡 (stereoscope) 中的個別圖像，在對映間中被兩個獨立的鏡面所取代，因而排除了任何融合的意象，否定了中心的消失點。」¹⁸ 在雙眼的結構中，鏡子呈現了無限消失點的視覺真實。

在鏡子的映像之外，鏡子本身也是策略性的設置，它們取代在古文明遺跡中帶有重要歷史意義的雕塑。鏡子的設置是短暫的、無歷時性的，不為地點尋找新身分目的的。鏡子的反映功能雖被突顯，但鏡子以不同的角度反映，有時反映著

¹⁷ Gary Schapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel* (London: University of California Press, 1995).

¹⁸ 間接引自 Gary Schapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel* (London: University of California Press, 1995) p. 67.

天空、樹叢、有時反映的效果被阻擋。如同第二個事件，鏡面為紅土掩蓋，反映動作因而不完整。在多數的情況中，鏡子更成為阻礙，鏡面部份掩蓋鏡子背後的風景，使風景不完整，12 面鏡的擴散放置，使映像亦成為片斷。鏡子的反映功能改變了，自我反思或透視的效果不再被強調。阻礙與反映的雙重動作，使鏡子懸浮於風景內外，更進一步地，作品內外的模擬兩可位置。變化中的風景，在鏡像上形成持續流動消逝的狀態，阻礙了觀者確認中心的動作。風景的不斷改變，鏡像無法持續，使得如何對藝術作品定義的問題更加困難？鏡子消除對於鏡像所指涉風景的關注，鏡子使旅行和地點的概念都受到質疑。最終，藝術作品最後留下的，只是廣闊無盡的空間，與無法界定的時間。

小結

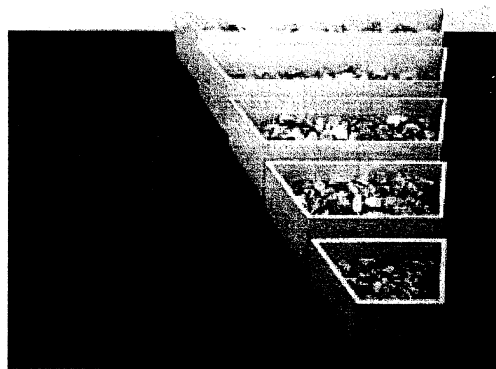
Smithson 在自然與博物館之間，製造了關於場地的辯證空間。自然的媒材、場域、時空感提供了遊記類型和風景照片另一種選擇，它們都絕非對於創作的一個完整解答，而是由中心向外擴展的無限疑惑。在為作品重構「去中心」、「無限」之概念時，作品卻仍存在對於概念的逃離，使人無法全盤掌控。正如同 Smithson 在一趟往南的旅途中，對於地平線的描述般，地平線總是被跨越，但卻總是遙遠的，地平線永遠處於倒退的狀態之中，正如鏡像般永恆地重複，對映，但也永遠無法觸及。

圖版



【圖 1】 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements No.1-9*, 1969. nine locations on a trail, Yucatan, Mexico. Collection: Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

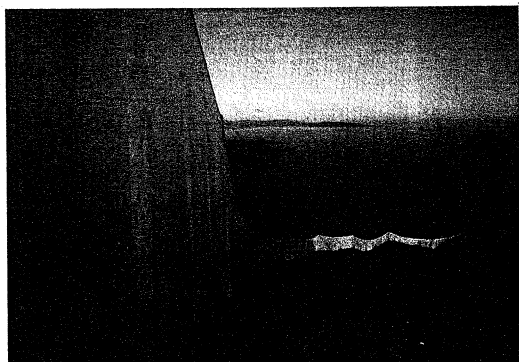
ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY



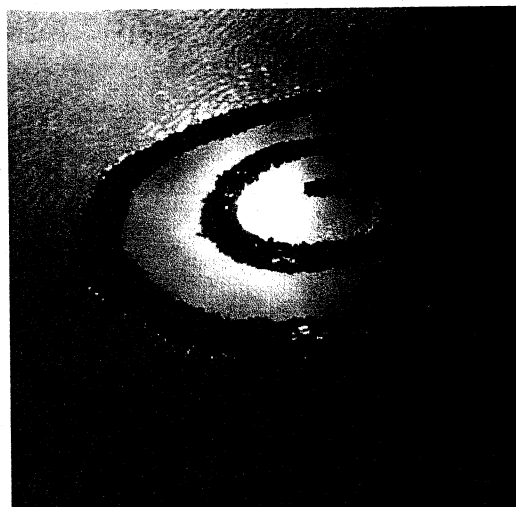
【圖 2】 Robert Smithson, *A Non-site* (Franklin, New Jersey), summer 1968. wood, limestone, aerial photographs, 16 1/2" x 82" x 110". Collection: Museum of Contemporary Art, Chicago.



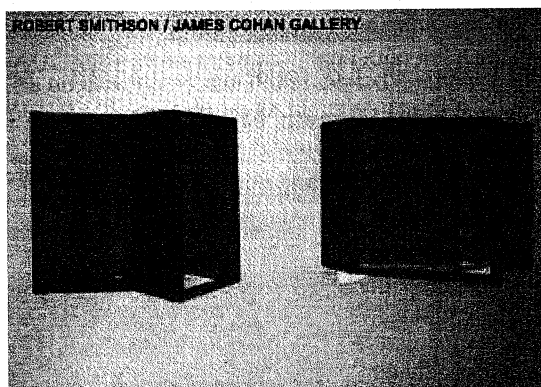
【圖 3】 Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence* (Sonoma and Marin Counties, California), 1972-76. 18 feet high and followed a 24 1/2-mile-long-serpentine path through hilly pasturelands into Bodega Bay.



【圖 4】Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence* (Sonoma and Marin Counties, California), 1972-76. 18 feet high and followed a 24 1/2-mile-long-serpentine path through hilly pasturelands into Bodega Bay.



【圖 5】Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Rozel Point, Great Salt Lake, Utah), April 1970. mud, precipitated salt crystals, rocks, water coil, 1500' long and 15' wide. Collection: DIA Center for the Arts, New York.



【圖 6】Robert Smithson, *Enantiomorphic Chambers*, 1965. painted steel, mirrors, 2 chambers.