

第三章 自我的試煉—旅行與寫作

史密森的藝術概念養成一直都是在教育體制外進行，其內在性格使他不耐的抗拒著學校。反倒的自然歷史博物館、校外藝術社團、畫廊、格林威治村的咖啡屋、酒吧這些地方，遇見了許多人，無形中對他的創作有著程度不等的催化。五十年代晚期，紐約東村第十街的畫廊活動非常興旺，附近的雪松酒吧(Cedar Bar)也自然成為許多藝術家聚集的地點。他提及：

在雪松酒吧，卡爾·安德列有一次說到他是這裡受教育的，我有點贊同他。我覺得它是給想努力地突顯他們是誰和等待著機會的人們，一個聚會的場所。⁸¹

除了藝術工作者外，在雪松酒吧裡還能遇見不少當時引領著社會風潮的人物，如小說家傑克·凱魯亞克(Jack Kerouac)、休伯特·瑟比(Hubert Selby)等，還有「痞子世代」(the Beat Generation)的代表詩人艾倫·金斯伯格(Allen Ginsberg)。史密森在高中以前的求學時期一直為某種書寫障礙而苦，但在口語溝通上反而毫無困難，可以想見的是，在雪松酒吧，他可以暢所欲言地與朋友們作思想上的交流，和文學家、藝評家的接近不僅促使他開始嘗試寫作，和其他藝術家的交往也使他尋得理念相投的人，一起從事更具冒險性的活動：

一九五七年我一退伍，就搬到紐約，然後開始搭便車環繞全國。我走出西部並到荷比印地安保留區參觀，覺得非常興奮。很幸運地，我還得到特准去看歐瑞比(Oraibi)地方的祈雨舞。我也攔車走了一段新墨西哥伽

⁸¹Paul, 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.274:

"At the Cedar Bar. Carl Andre said one time that that was where he got his education. In a way I kind of agree with him...I think it was a kind of meeting place for people who were sort of struggling to figure out who they were and where they were going."

利峽谷 (Canyon de Chelly) 並睡在郊外。那是個痞子世代。當我回去時，《旅途上》⁸²這本書已經發表，所有人都圍在一起，你知道，連傑克·克勞克，我都遇見了。⁸³

美國所謂的「痞子世代」⁸⁴在五、六十年代出現，以反文化、反體制為其特徵。作為嬉皮 (hippies) 之先驅，他們厭倦了美式物質主義，以頹廢的態度面對社會。「beat」在美語中意義頗多：令人煩躁、疲憊、困頓、不安，或意味被驅使、消耗、利用、精疲力竭和一無所有，在音樂上尤指爵士樂、搖滾樂中的節拍和敲打；但它還指心靈，即精神意義上某種赤裸裸的直率與坦誠——一種回歸到最原始自然的直覺或意識。當然，這也導致了一些放蕩不羈的行為，如吸毒，靠服用迷幻劑以進入精神無我境界，激發創作靈感。故崇尚自然與自由、反對一切形式的壓抑束縛，就成為這群人的理念哲學。

當時的痞子夥伴們仍被視為墮落者、搗亂份子，但在今日看來他們並非全然地「逃避現實」，也沒有失去生活目的。相反，「痞子世代」的遺產催生了美國六十年代所開始的反戰示威、黑人民權運動、生態環境保護、婦女解放及性革命等，甚至有「後痞子」(post-beat) 勢力興起，其影響一直持續至今。難以否認地，美國乃至世界各地的青年會廣為接受許多前衛 (avant-guard) 後現代文化以及滲透到日常生活中的種種理念，都可謂發自「痞子世代」的反叛精神和「變革」效應。而仿照著「痞子世代」的生活態度，顯然地，旅行與寫作再次影響了史密森的創作。經由童年時期的

⁸² 凱魯亞克的書。

⁸³ Ibid.

“I moved to New York in 1957, right after I got out of the Army. Then I hitchhiked all around the country. I went out West and I visited the Hopi Indian Reservation and found that very exciting. Quite by chance, I was privileged to see a rain dance at Oraibi. I guess I was about eighteen or nineteen.” “I hiked the length of Canyon de Chelly at that point and slept out. It was the period of the beat generation. When I got back, *On the Road* was out, and all those people were around, you know, Jack Kerouac and Allen Ginsberg, both of whom I met.”

⁸⁴ 舊譯「垮掉一代」或「敲打一代」。

家庭旅遊、少年時期的搭便車旅行，他已環繞了整個美國，後來也為「非地點」系列到哈得遜河（Hudson River）畔的礦場進行短途考察，一九六五至一九六九年間所發表的三篇文章：描述礦場獵岩之旅的「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）、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）即是沿途所見所聞的紀錄。

史密森的地景藝術不但和他所生長的紐澤西州有著很深的地緣關係，和他旅行所到之處也緊密相扣。在「猶加坦的鏡面-旅行事件」裡，史密森將地圖學裡的標誌和旅行路線上所經歷的地點感結合，並使用鏡子發展出九件裝置（圖 68、圖 73）。類似的作品還有《帕朗克旅館》（*Hotel Palenque*，圖 75）——由墨西哥帕朗克地方的一座廢棄旅館發想，連結拉丁美洲古文明的歷史所建構起來的幻燈片演講⁸⁵。旅行與寫作可謂是史密森創作成熟期的主體，也令他的作品邁向更觀念化的階段。就旅行來說，它的必要性如同藝術家所寫：

所有的旅遊指南都沒用——你可以隨興地去旅行，就像第一批馬雅人一樣（Mayans），你會有迷失在灌木叢裡的危險，但它卻是產生藝術品的唯一途徑。⁸⁶

就寫作來說，當時他主要是為兩位總編輯撰文，為《藝術論壇》（*Artforum*）的菲爾·萊得（Phil Leider）寫了五篇，為《藝術》（*Arts*）《藝術之聲》（*Art Voices*）的山姆·愛德華（Sam Edwards）寫了四篇，內容即為他的旅行見聞、藝術觀感或創作理念。

《非地點》之後，一九六八年至一九六九年初，正值觀念藝術

⁸⁵ 1972年在猶他大學（University of Utah）建築系演講。

⁸⁶ Smithson, Robert. "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.120.

"All those guide books are of no use," "You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art."

(Conceptual Art) 的發展期。由文章「猶加坦的鏡面-旅行記事」開始，史密森進入了更趨觀念化的階段。猶文中紀錄了一系列鏡面裝置，藝術和物體之間的狀況又退至含糊不清。這篇文章是自「培塞克紀念碑」(The Monuments of Passaic) 之後，敘述性文字表現的高點。它們是一串虛幻的風景紀錄，就像那些法國小說家羅比葛力雷 (Alain Robbe-Grillet) 的小說一樣，以客觀謹慎去證明主觀的偏執與妄想，以寫實 (或寫史) 的手法描述不存在的事物。在文章裡，史密森記載了那些在光線中、不同環境氣氛中的暫時性鏡面裝置，並為它們以彩色照片存檔。

比起「培塞克紀念碑」，猶文更加強調「印刷品」在藝術網絡中的創作角色。隨著大眾傳播的日益普及，藝術也成了個主題。除了一小群專注的畫廊常客，現代社會裡的觀者大多倚賴間接的媒體如雜誌、書籍、視訊或電影來和藝術溝通，他們所知道的藝術作品皆來自此類二手訊息。史密森藉由暫時性的裝置作品，來構築文件，雖然作品會消失，但他在文字上所創造的新印記，卻會成為一塊碑石。我們可以說，猶文從二手傳播媒體躍升為一手，藝術作品被批評、文學性的散文所替代，而畫廊則被期刊所取代。

在第三章裡，我們將由「文學創作與痞子世代」與「裝置實驗與旅行記事」兩小節裡，概略了解史密森在所處的時代氣氛下，他的旅行習慣與寫作興趣是從何而來，以及在這種環境背景裡，他的地景藝術創作又受何影響。

一 文學創作與痞子世代 (the Beat Generation)

「痞子世代」在中文裡有其他幾種譯名，如「垮掉的一代」、「敲打的一代」等，譯者對此各持有不同看法。如作家羊憶蓉就認為把「beat」翻成敲打只是按字面直譯而已，並無法具體傳達這個世代的精神，故應依照它生活上的頹廢態度，取「beat」的累垮、打敗之意，譯為「垮掉的一代」⁸⁷；作家張錯則認為「beat」雖有疲憊 (weary) 之意，但並不表示當時的人在精神上就會垮掉，那種疲憊只是對社會抗議的一種姿態，況且這時的詩人都會以爵士樂或搖滾樂來搭配詩歌朗誦，與「beat」的敲打之意就更吻合了，所以他堅持應譯為「敲打的一代」，若要翻作「垮掉的一代」，英文也該改成「the **Beaten** Generation」⁸⁸。

談到「痞子世代」，就要先由傑克·凱魯亞克 (Jack Kerouac, 1928-1969) 在一九五七年出版的《旅途上》 (*On the Road*) 一書說起，這本書曾經被喻為「痞子世代」的聖經，換句話說，這本書幾乎就代表了整個「痞子世代」的定義。《旅途上》的內容真的就是寫出旅途上所發生的種種，包括凱魯亞克和他的朋友如何幾度開車橫越美國、南下墨西哥、在紐約時報廣場晃蕩等半自傳體的故事。書中情節都是一群年輕人在路上駕車走天涯、酗酒吸毒、瞎掰鬼混甚至一夜情等敘述，內容雖然荒唐，卻道盡了美國戰後年輕人冷眼旁觀、與時代格格不入、以疏離態度和叛逆行徑尋求自我定位的心情。這本書出版之後，就因為《紐約時報》 (*The New York Times*) 上的書評盛讚而一夕成名。凱魯亞克花了七年時間在路上流浪，然後只花了三個星期寫書，也立下了屬於他那個時代的宣言。

《旅途上》 (*On the Road*) 在台灣亦有正式授權的譯本，即梁永安譯

⁸⁷ 見羊憶蓉，別再「敲打的一代」，聯合報，第卅七版，17/8/2001。

⁸⁸ 見張錯，「敲打的一代」有何不可？，聯合報，第卅七版，23/8/2001。

的《旅途上》，內容附加了安·查特斯（Ann Charters）所寫的導言，對凱魯亞克的生平背景和寫作經歷有詳細介紹。對於「the Beat Generation」，梁永安也採用了「垮掉的一代」譯名，而本文則以其生活型態和相近發音譯作「痞子世代」。

凱魯亞克的《旅途上》就像沙林傑的《麥田捕手》一樣，是美國上下一代年輕人探索心靈的寫照。凱魯亞克和名噪一時的詩人、評論家艾倫·金斯伯格（Allen Ginsberg）等人的友情和相互影響，為「痞子世代」樹立了精神標竿。包括歌手鮑伯·狄倫（Bob Dylan）在內的許多藝術工作者，都曾公開承認深受他們的影響，金斯伯格更以詩作中的同性戀描寫，挑戰當時的文學尺度。凱魯亞克也被視為美國六、七十年代嬉皮風潮的始作俑者，由欲從社會傳統束縛解套的「痞子」（beatniks），到以褻褻衣著及粗話向虛偽紳士禮節問候的「嬉皮」（hipsters 或 hippies），他顯然都是個文化先鋒，以他的女友—亦是好友尼爾·卡西迪（Neal Cassidy）的妻子卡洛琳·卡西迪（Caroline Cassidy）回憶錄為藍本而拍的電影《心跳》（*Heartbeat*）裡，就有一段兩人之間的對話：

「我們到底做錯了什麼？」

「我們沒有做錯什麼，我們不過只比別人先做了一步。」

這種不被世人了解與見容的偏激想法，一九五〇年代的電影演員詹姆斯·狄恩（James Dean）堪稱是最具代表性的形象，他曾演過《養子不教誰之過》（*Rebel Without a Cause*）、《天倫夢覺》（*East of Eden*）等年輕人造反有理的片子，皆是當時「痞子世代」的生活寫照。而有關「痞子世代」的「敲打」意涵則著重在詩歌表現方面，「痞子世代」的詩人們在舊金山有兩個以詩歌配以爵士樂演出的據點，一是舊金山桂冠詩人弗林赫堤（Ferlinghetti）所開的「城市之光書店」（City Lights Books），一是賣咖啡與貝果的「共存貝果店」（Coexistence Bagel Shop）。這些詩人們非常著迷

於怎麼以爵士樂在咖啡店裡配合詩歌朗誦，除了節奏自由奔放的曲目外，約翰·凱吉（John Cage）的爵士樂也頗受注目⁸⁹。

《旅途上》在美國已賣了超過三百五十萬本，至今仍維持每年五萬冊以上的平裝本銷售量。凱魯亞克的書在美國書店裡也被列為偷書率最高的書之一，可能是因為他的讀者非常傾慕於作者離經叛道、不屑社會規範的姿態，所以把規規矩矩排隊付錢的行為視為有負「痞子」形象的表現。

但縱使凱魯亞克在文壇上的逆向操作獲得了多數人的眼光，他的後半生卻反而回歸到一種保守的主流裡。一九五一年寫作《旅途上》年方二十九的凱魯亞克，在一九六九年就因酗酒而過世。凱魯亞克的作品很多，《旅途上》為他帶來了盛名，也帶來了攻擊。對凱魯亞克所代言的「痞子世代」那種以墮落來睥睨人世的心情而言，世俗的盛名的確不是什麼賀禮。凱魯亞克越成名，越感到受人誤解，憤世嫉俗的結果，令他到人生後期變成了一個保守派。

他後來支持越戰，生前最後一部小說《杜魯士的虛幻》中，對將他歸為同類的嬉皮多所責難。評論家威廉·普拉梅（William Plummer）形容凱魯亞克在「十年之內，從一個文化偏激份子變成政治右翼，好像老了遠不只十歲」。但「右翼」或「偏激份子」都不足以簡單形容凱魯亞克，他在美國文學界已站穩了經典地位。佳士得拍賣公司的作家手稿專家克里斯·庫佛（Chris Coover）曾說，他會把凱魯亞克和卡夫卡、喬伊斯、普魯斯特列為同等級的作家。佳士得在二〇一一年五月在紐約拍賣《旅途上》的文稿原件，這也是一份在頗為特殊的狀況下所完成的作品。

凱魯亞克在寫作《旅途上》時，因為有滿腦子構思多年、親身經歷、狂亂至不吐不快的靈感，深怕以打字機每打一頁停下來換紙會打斷他的文思，故將一張張素描紙用膠帶黏成一長捲軸，以求寫作打字能一氣呵成。

⁸⁹ Schjeldahl, Peter. "All That Jazz". The New Yorker, October 18 & 25, 1999, p. 244, 246, 249.

於是，在這樣不眠不休、不棄不離的情況下，《旅途上》全書寫就只花了三個禮拜時間。他的初稿捲軸長達一百二十英呎（約三十六公尺），最後一段撕掉不見了，據凱魯亞克說是被他朋友的狗給咬掉了。另一方面，《旅途上》原稿這種不留空隙給人換口氣的長軸，也反映了他渴切的心靈追求。這樣的寫作過程，在他仍在世的時候為他招來「那不是寫作，只是打字」（That's not writing, just typing.）的嘲諷；但在此書完成半世紀後的拍賣會上，這幅捲軸卻賣到兩百四十萬美金，創下歷來文學作品原稿拍賣的最高價紀錄。

回到史密森身上，他從十五歲開始，就經常出入格林威治村的畫廊，和藝術家群集的雪松酒吧，在店裡他認識了畫家、作家和來自黑山學院的人們，從此讓他踏入了一個富自由創作氣息的世界，也正好使他掙脫了一向與之格格不入的學校體制。也就在這個時候，他因為接近繁華的東村而見到了不少當時的風雲人物：

我對迪克·貝勒密（Dick Bellamy）的畫廊—寒薩藝廊（Hansa Gallery）非常著迷。那時我還在藝術學生聯合會（Art Students League）上課，常會順便到附近去拜訪迪克·貝勒密。他很鼓勵我，直到我在五十年代後期搬到蒙特果梅利街（Montgomery Street）時也一樣；在那裡，我住的地方離迪克·貝勒密只差三個街區。他是第一個邀請我去參加正式開幕的人，我記得那是艾倫·卡普羅（Allen Kaprow）在寒薩藝廊展覽的開幕。當時我和艾倫·葛拉漢（Allan Graham）試著想在一本書裡將藝術與詩放在一起，所以迪克建議我去看看傑斯普·瓊斯（Jasper Johns）和羅森伯格（Rauschenberg）這些新藝術家，我記得我曾經在猶太美術館（The Jewish Museum）的一個小型展覽中看過他們的作品。在那本書裡我還想把連載漫畫也放進去，我對早期《瘋狂》（*Mad*）雜誌裡的「失去控制的人」（Man Out of Control）特別感興趣。那時候有一個藝術家很有意思，他是個對藝術有點兒精神病傾向的人；他的名字叫做約瑟夫·溫德（Joseph Winter），在

藝術家藝廊 (Artists Gallery) 展出，我也想把他收進書裡。在那段時間裡，我也遇見了艾倫·金斯伯格 (Allen Ginsberg) 和傑克·凱魯亞克 (Jack Kerouac)。總之，我經由迪克·貝勒密認識了許多人。⁹⁰

金斯伯格和凱魯亞克都是史密森最喜歡的作家⁹¹。《旅途上》這本書出版時，史密森才十九歲，且剛從美國各地和墨西哥以搭便車的方式環遊歸來，可見他也深受當時「痞子世代」的精神感染。但史密森對旅行的興趣並不只是盲目跟風而已，事實上，旅行在他的青少年時光裡一直扮演著重要角色，從童年開始，他就像他那個時代的其他孩子一樣，跟著家人一起到美國各地去渡假：

嗯，我的第一次重要旅行是在八歲時，爸媽帶著我去環繞整個美國。二次大戰後，我們經由賓夕法尼亞州的高速公路去旅行，穿過黑色丘陵與崎嶇不毛之地、經過黃石公園，往上到加州的紅杉森林，又往下到太平洋沿岸，然後到大峽谷作為結束。對當時八歲的我來說，這趟旅行給了我很深的印象。以前，我還會作些小小的明信片展覽。我記得我是先搭了個小棚子，然後在上面切割出一條縫，把明信片放進狹長縫中，對著所有的小

⁹⁰ 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*. pp. 275-276:

"I was very much intrigued by Dick Bellamy's gallery – the Hansa Gallery. When I was still going to the Art Students League I used to drop around the corner to see Dick Bellamy. He was very encouraging. Also in the late fifties I moved to Montgomery Street; there I was living about three blocks from Dick Bellamy. He was the first one to invite me to an actual opening. I believe it was an Allan Kaprow opening at the Hansa Gallery. At the same time I was trying to put together a book of art and poetry with Allan Graham (which never manifested itself) so Dick had suggested that I go to see these new young artists Jasper Johns and Rauschenberg. I remember having seen their work at The Jewish Museum in a small show. And also in this book I wanted to include comic strips. I was especially interested in the early issues of *Mad* magazine – "Man Out of Control". Then there was an artist who was interesting, somebody who had a kind of somewhat psychopathic approach to art; his name was Joseph Winter and he was showing at the Artists Gallery; I wanted to include him. I also met Allen Ginsberg and Jack Kerouac at that time. I met lots of people through Dick Bellamy. Let me see what else. I worked at the Eighth Street Bookshop too."

⁹¹ Ibid., p. 276.

孩展示這些明信片。⁹²

廿三至廿四歲時，他開始專心地、大量地閱讀各類書籍，也常看些地下電影，沉潛在文學與科學的作品裡。從此以後，史密森就由他的旅行經歷和寫作熱忱中，發展出各種不同的作品形式和概念，如上一章所提的「非地點」系列，和之後到墨西哥所提的文章 猶加坦的鏡面-旅行事件 (Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan) 和幻燈片演講作品《帕朗克旅館》(*Hotel Palenque*)。

一九六四到六五年間，史密森二十六歲，他自己認定這個階段是他的創作成熟期——不但找到了他的地景藝術創作方向，也正式的提筆寫作。此時他由結晶學 (crystallography) 得到啟示，製造了有著小刻面的幾何形雕塑，如一九六四年的《金屬與塑膠的三件作品》(*Three Works in Metal and Plastic*) 素描和一九六五年的《對映體》(*Enantiomorphic Chambers*)，這就是史密森藝術生命裡最初的創作觀點。除了製作如結晶體一般的壁面浮雕或獨立雕塑在紐約的畫廊裡展出之外，史密森還定期地前往紐澤西州哈得遜河畔 (Hudson River) 的礦場旅行，那裡也正是他所生長的地方。河邊豐富的礦物結晶和沉澱砂石促使他興起了製作「室內雕塑」的想法，《上蒙特克雷的礦場，紐澤西》(*A Quarry in Upper Montclair, New Jersey*) 素描就紀錄了一次這樣的旅行所見。一九六五至六九年間，在區域旅行的同時，史密森也發表了三篇文章—— 結晶之地 (The Crystal Land) 培塞克紀念碑 (The Monuments of Passaic) 與 猶加坦的鏡面-旅行事件 (Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan)。

⁹²Ibid., pp. 278-279:

“Well, my first major trip was when I was eight years old and my father and mother took me around the entire United States. Right after World War II we traveled across the Pennsylvania Turnpike out through the Black Hills and the Badlands, through Yellowstone, up into the Redwood Forests, then down the Coast, and then over to the Grand Canyon. I was eight years old and it made a big impression on me. I used to give little post card shows. I remember I’d set up a little booth and cut a hole in it and put post cards up into the slot and show all the kids all these post cards.”

這些文章的背景就建立在「猶加坦之行」和「非地點裡所反射出來的旅行路線」裡，而且都有著為大家所接受的文學格式，並隨著當代大眾文化發展，結晶之地、培塞克紀念碑與猶加坦的鏡面-旅行事件等文章都曾刊登在雜誌上，使得它們能夠和全國各地的讀者們接觸。而有關史密森在猶加坦的鏡面-旅行事件內自由地使用了製圖學和旅途上的某種隱喻，將於下一節「裝置實驗與旅行記事」裡和鏡面裝置作品一同討論。

史密森對文學和科學的涉獵都非常廣闊，在他的文章開頭或結尾，通常都會引述許多詩或散文段落。有趣的是他的文章標題或多或少都與其他作家用的關鍵字相似，如一九六六年的結晶之地（*The Crystal Land*）就與詹姆斯·葛拉漢·巴勒（James Graham Ballard）同年出版的與科幻小說《結晶世界》（*The Crystal World*）⁹³很像，雖說他不見得是挪用別人的書名，但在那一段時間裡他的確是讀了巴勒的書⁹⁴，而且還在藝術家猶如地點先知（*The Artist as Site-Seer*）等不同的文章裡節錄了這位作家的文句段落。在巴勒的《結晶世界》裡，一個西非叢林開始不可思議地變質為結晶體，並形成一個異乎尋常的現象，出現了有著寶石般外殼的植物和動物群：

樹林所形成的長弧懸掛在水面上，無數的結晶稜柱閃閃發亮，看起來似乎就要滴落，樹幹與樹枝上覆蓋著的黃色和洋紅色帶狀光芒，流瀉到水面上，使得整個場景看起來像是在上演進行中的「彩色印片法」過程。⁹⁵

⁹³ James Graham Ballard, *The Crystal World* (London: Jonathan Cape, 1966; London: Triad/Panther, 1985).

⁹⁴ 塔坦斯基（Tatransky）整理了史密森的藏書單後，發現有三本書都是巴勒寫的。它們是：《乾旱》*The Drought*. New York: Penguin, 1968; 《時間與其他故事的聲音》*The Voices of Time and Other Stories*. New York: Berkley, 1962; 《海灘終點》*Terminal Beach*. New York: Berkley, 1964. 史密森曾在後兩本書裡作了註解，現存於美國藝術檔案館（Archives of American Art, Smithsonian Institution.）

⁹⁵ Ballard, *The Crystal World*, p. 68:

“The long arc of trees hanging over the water seemed to drip and glitter with myriads of prisms, the trunks and branches sheathed by bars of yellow and carmine light that bled away across the surface of the water, as if the whole scene were being reproduced by some over-active Technicolor process.”

史密森會使用和這本書如此相近的標題名稱，不僅是因為它的內容提到了變形的、幻覺似的風景，也顯示他向來對科幻小說的著迷，它們就像一種未來式的旅遊見聞錄，寫實地描述著另一個世界。而史密森會選擇巴勒也是有意義的，他不像早期寫科幻小說的人一樣，只天真的著眼於太空船、高科技裝備和用機器人征服宇宙的勝利，巴勒在一九六〇年代的新浪潮科幻小說（New Wave SF）裡，只是輕描淡寫地將這些「先進」的背景帶過，焦點則聚集在被科技所改變的環境和人類心理學上——換句話說，他最想要探討的重點是人類的「內在宇宙」（inner space）。巴勒在小說裡敘述了地球上一片廣闊浩瀚、貧瘠乾裂的「虛構風景」來陪襯了無生趣的小說主角，就像史密森在《結晶之地》裡所提到的紐澤西州廢棄礦場一樣，也反照出現代人在經歷過工業文明後的精神狀況。

一九六七年的《培塞克紀念碑》（The Monuments of Passaic），原名為《培塞克紀念碑之旅，紐澤西》（A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey），和《結晶之地》一樣，都是以紐澤西州作為主題的文章。在這篇遊記的開頭，史密森提到他買了一本布萊恩·歐迪斯（Brian W. Aldiss）的小說《防禦工事》（*Earthworks*）平裝版。雖然這本書只在文章裡出現了一小段，但卻構成了這個作品最重要的背景。史密森講到這本書是在說「有關土壤匱乏的，還有製造人工土壤的事」⁹⁶。在這個短篇科幻寓言裡，有一個上下顛倒、內外相反的世界，污染源瘋狂地宣洩至陸地上，生態學家們的預言和夢魘都發生了。這個故事是一個極度嚴厲的、令人心灰意冷的啟示錄，時間很明確地定在廿二世紀，那時地球已經變成一片不適合人類居住的沙漠，一些仍舊在地面上耕種的人，都是等待著被判決的罪犯；他們必須穿上防護衣，而且被鄙視地稱為「地人」（landsmen），相較之下，農夫們就變得很有權力。其他自由的人則以突起於地面上的平台維生，形成

⁹⁶ Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, p.89: "about a soil shortage, and the *Earthworks* referred to the manufacture of artificial soil."

城市，以保護他們遠離污染源，農夫和地人對他們來說，都是朦朧的影子和陌生的人。而人生的過程到最後也不能超脫到極樂世界（nirvana）去，他們只能一生一世地作著同樣的事，因此，「時間」被視為一種無可救藥的病。故事裡的主角名字「納利諾藍」（Knowle Noland），明顯地是「一個對土地什麼都不懂的人」（knows nothing of land）的雙關語，他在小說開始時，忙著從事在世界各地運沙的工作，「這些沙是我們從骨骸海岸運來的」，他講道：「主要是石英結晶、石膏和岩鹽等，還有些不值得離析的、微量的稀有礦物，如電氣石和鈦化合物。」⁹⁷這些東西之所以有引人注目之處，不僅是因為它們出現在這篇地球寓言似的小說裡，還因為沙、石膏和岩鹽都是史密森在《非地點，派恩荒地，紐澤西》（*A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*）《鏡面裝置（卡優加鹽礦計劃）》（*Mirror Displacement (Cayuga Salt Mine Project)*）《死谷非地點》（*Death Valley Nonsite*）等作品中所使用的主要素材。

接下來，史密森在「培塞克紀念碑」一文中，諷刺性地模仿了一趟到「永恆之都」（the Eternal City）的導遊行程，還別有心機地把觀光勝地羅馬掉包為工業之城培塞克。史密森在這裡並不介紹如特拉維噴泉（Trevi Fountain）或古羅馬競技場（Colosseum）這類偉大的歷史古蹟，反倒著眼於一些工業區的「反紀念碑」⁹⁸上，如「排列著木製人行道的橋樑紀念碑」（圖 78）「大輸送管紀念碑」（圖 83）「噴泉紀念碑」（圖 80）和「沙箱紀念碑」（圖 81）⁹⁹等。史密森以一種毫無表情的筆調和現場報導的方式轉播著這些「紀念碑」，並且用傻瓜相機拍下了它們。儘管這些東西只是當地工業建設的污水排放系統或其他必要設施，但藝術家是這麼描述「大輸

⁹⁷ Cf. Brian W. Aldiss. *Earthworks* (New York: Signet, n. d.), p. 10.

“The sand we got off the Skeleton Coast,” he relates, “was mainly quartz grains with gypsum and rock salt also, and traces of rare minerals not worth separating, tourmaline and thorium compounds.”

⁹⁸ “anti-monuments”，哈伯斯的形容詞。Cf. Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, p.89.

⁹⁹ “the Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks, the Great Pipes Monuments, the Fountain Monument, the Sand-Box Monument.”

送管紀念碑」的：

當我沿著河濱道路的左邊向北走時，我看見了一座杵在河中央的紀念碑——它是一個附加了長輸送管的唧筒鐵架塔。這條輸送管由浮桶支撐著（在水面上），其餘的部分則沿著河岸伸展達三個街區，直到它消失在地面下。人們可以隔著這條大輸送管聽見水中所含的沙礫碎片正嘎嘎作響。

100

其次，這篇旅行檔案在另一方面也更加清楚地顯示了「非地點」概念：讀者們其實並不能按照史密森所寫的文字，真的到那些地點去進行那樣一趟旅遊。史密森筆下的那些紀念碑也不像永恆之都裡的古蹟一樣持久，「反紀念碑」在培塞克只是暫時的，直到今天，在 培塞克紀念碑 裡所提到的景點還存在的也不多¹⁰¹，在訪談中，他對羅馬與培塞克作了以下比較：

我對都市近郊的建築頗感興趣：簡樸的盒狀建築、購物中心等，正無計劃地擴展。我想這是為什麼我以前會對羅馬產生興趣以及它吸引我的原因，這是一種積聚，一種由歷史積聚起來的垃圾堆。但在這裡我們所面對的是消費社會，我在 培塞克紀念碑 裡問了一句話，「培塞克還沒取代羅馬成為永恆之都嗎？」因此，這兒有一種近乎波吉斯式的¹⁰²、經歷時間

¹⁰⁰ Smithson, Robert. "The Monuments of Passaic". In Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*, p.92:

"As I walked north along what was left of River Drive, I saw a monument in the middle of the river—it was a pumping derrick with a long pipe attached to it. The pipe was supported in part by a set of pontoons, while the rest of it extended about three blocks along the river bank till it disappeared into the earth. One could hear debris rattling in the water that passed through the great pipe."

¹⁰¹ 一九八八年十月，尤金·蔡曾對照著文章和照片到培塞克去，但只確認了「排列著木製人行道的橋樑紀念碑」(The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks)，其他景點皆因高速公路而改變了。

¹⁰² 阿根廷人喬吉·路易斯·波吉斯 (Jorge Luis Borges, 1899-1985)，為當代最具世界聲譽的拉丁美洲作家與詩人。其創作思想深受尼采等人不可知論(agnosticism)的影響，認為世界猶如一座迷宮，人生就如同墜入迷宮之中。他的詩作形式簡樸，內容卻深奧複雜，將邏輯的迷宮、直觀的形象和神秘的寓言融為一體。在他的作品裡，文學體裁的界線被打破（散文與小說結合、詩歌與散文互通），時空被取消，幽默與荒誕兼具，寫實與魔幻統一等特點，使他成為拉丁美洲新小說的典範。

的感覺，和迷宮似的困惑所構成的某種規則。我猜想我是在尋找那種規則，一種不經任何規劃安排的、無理性的規則。¹⁰³

培塞克在史密森眼裡，無疑地比羅馬更具體地呈現出歷史所積聚起來的垃圾堆，除了後工業化的風景外，這裡也是他的出生地及發源地，成長的記憶與時空的推移令他注意到所謂「熵的風景」，並發展出另一篇叫「熵與新紀念碑」(Entropy and the New Monuments)的文章。其實，史密森會選擇培塞克作為文章主題，除了因為這個城市是他的家鄉之外，他的小兒科醫生兼文學創作者威廉·卡羅斯·威廉斯(William Carlos Williams)也曾經寫過題名為《生命順沿著培塞克河》(*Life along the Passaic River*)的書。

史密森與威廉斯都注意到這個地區嚴重的工業化趨勢，也都在文字裡將這個城市處理成好像被劫掠過後的荒蕪大地一樣。最值得注意的巧合是，他們都提到了輸送管向培塞克河排放污染源的景象，史密森將他看到的六支輸送管諷刺地稱為「噴泉紀念碑」(*The Fountain Monument*)，而威廉斯只平凡地敘述著曼哈頓橡膠公司(Manhattan Rubber Company)一支噴發出污水的水管。對他們來說，培塞克雖然是個位於紐澤西州北部、人口稠密的大都市，但由於工業發展與環境保持的相互衝突，它也在變成一個繁榮大都市和不值得紀念的市郊之間掙扎。

史密森的第三篇旅行見聞錄，為一九六九年的文章「猶加坦的鏡面-旅行事件」(Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan)。這回它的標題極明

¹⁰³ Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.293:
"I was interested in a kind of suburban architecture: plain box buildings, shopping centers, that kind of sprawl. And I think this is what fascinated me in my earlier interest with Rome, just this kind of collection, this junk heap of history. But here we are confronted with a kind of consumer society. I know there is a sentence in 'The Monuments of Passaic' where I said, 'Hasn't Passaic replaced Rome as the Eternal City?' So there is this almost Borgesian sense of passage of time and labyrinthine confusion that has a certain kind of order. And I guess I was looking for that order, a kind of irrational order that just sort of developed without any kind of design program."

顯地取自於約翰·羅意德·史蒂芬 (John Lloyd Stephens) 的《猶加坦旅行事件》(*Incidents of Travel in the Yucatan*) 一書書名¹⁰⁴。這本書是以作者遠征到中美洲考察各個「失落之城」(lost cities) 遺跡為主題的文學作品，它讓哥倫布時代前 (pre-Columbian) 的文明和神話取代了史密森早些時候非常著迷的羅馬古城——一個異教發源地替代了基督教與猶太教共存的中心。猶文如它的標題所寫，是一篇藝術家在猶加坦半島上旅行的紀錄，但不同於史蒂芬在書中描述消失的馬雅文化裡殘留的建築和雕塑風格特色，史密森的本文都著墨於他擺放鏡面裝置的九個邊陲地點，和他如何在拆解作品前拍攝照片等細節。甚至當他停留在古城帕朗克 (Palenque) 時，所想到的也不是那些具歷史意義的觀點：

帕朗克是繁茂熱帶叢林的起點。柵欄、石屋、加強牢靠的房子、蛇族人民的首都或蛇的城市是這個地區名稱的由來。寫著有關鏡子的事，讓人進入到一個無來由的叢林裡，在那兒文字不停地被昆蟲的嗡嗡聲打斷。這兒處在對理智的熱度裡 (沒人知道那是什麼)，有助於人在一堆團塊裡回憶及思考。¹⁰⁵

就像 結晶之地 和 培塞克紀念碑 兩篇文章一樣，猶文亦提昇了陳腐荒涼的景象，同時，與巴勒的科幻小說相似，史密森也企圖從對自然界的沉思冥想和對風景的無邊幻想裡，離析出一種心靈狀態，也就是巴勒所謂的「內在宇宙」。猶文的內容遠較前兩篇遊記來得複雜，它不

¹⁰⁴ John Lloyd Stephens. *Incidents of Travel in the Yucatan*, 2 vols. 1843; reprint, New York: Dover, 1963.

Cf. Tatransky, "Catalogue of Robert Smithson's library"

史密森有此書第一冊的複本，荷特在一九九一年一月六日的訪談中認為他應該還有第二冊，被友人借去沒還。

¹⁰⁵ Smithson, Robert. "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.124:

"At Palenque the lush jungle begins. The palisade, Stone Houses, Fortified Houses, Capital of the People of the Snake or City of Snakes are the names this region has been called. Writing about mirrors brings one into a groundless jungle where words buzz incessantly instead of insects. Here in the heat of reason (nobody knows what that is), one tends to remember and think in lumps."

但記錄了一段旅程，也結合了藝術家在不同位置所創作的作品，以及他對藝術品、媒體的進一步看法。有關 猶加坦的鏡面-旅行事件 這篇文章的詳細內涵，將於下一節「裝置實驗與旅行記事」裡再與史密森的鏡面裝置作品配合作一深度解析。

而關於寫作這件事，在一九七二年的訪談裡，史密森提到了他的觀點：

我覺得寫作有點像是把一些素材放在一起，多過於去解析它們 我對語言有興趣是因為它可被看作實質的素材，而不是複雜糾結的思想概念。

106

而當史密森被問到什麼是實質的「素材」(material)時，他則回應道：

嗯，好比印刷品—對我來說，上面的資訊就是一種實質的素材。¹⁰⁷

史密森也真的如他所答，充分地利用了「印刷品」(printed matter)的潛在意涵，去觸及一群在「地理學上的延伸」出去的觀眾，他們的人數遠比頻繁地出入紐約畫廊的人口要多得多了，這種對大眾文化的興趣也被史密森推介給丹·葛拉漢 (Dan Graham)、唐納·賈德 (Donald Judd) 和羅伯特·莫里斯 (Robert Morris) 等人。史密森早期的拼貼作品即證明了他對大眾文化圖像的著迷，到後來他會使用大眾傳播媒體來散播消息，都說明了他早就對媒體系統等溝通網絡有所覺知。

「印刷品」亦可說是史密森對語言的具象觀點。這個詞彙曾在他的另一篇早期文章 熵與新紀念碑 (Entropy and the New Monuments) 裡介紹

¹⁰⁶ Paul, Cummings. "Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institute". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.294:
"I thought of writing more as material to sort of put together than as a kind of analytic searchlight...I was interested in language as a material entity, as something that wasn't involved in ideational values."

¹⁰⁷ Ibid:

"Well, just as printed matter – information which has a kind of physical presence for me."
史密森對印刷品的概念與作詩的原理相似，也就是把語言當作一種素材來創作，讓觀者去感受甚過於去閱讀。但不同於作詩時只單獨地使用語言，他還關注到語言在現實界裡的意義。

過，文中列出了好幾種大量生產、容易取得的印刷品溝通管道——如地圖、圖表、廣告等，與「資訊就是一種實質的素材」說法相印證。印刷品也在討論消耗（熵）的文章內佔據了很大的篇幅，因為它雖然能帶來豐富的資訊，但若超過承載量，也有可能形成過大的負荷，妨礙一個人處理資料數據的能力和效率，使整個溝通管道面臨崩潰，這個現象在阿根廷作家喬吉·路易斯·波吉斯（Jorge Luis Borges）的《巴別圖書館》（*The Library of Babel*）中也曾描述過。

史密森對印刷品的想法，在馬歇爾·麥可盧恩（Marshall McLuhan）¹⁰⁸的《古坦柏格銀河》（*The Gutenberg Galaxy*）中亦被提及：印刷術與出版品是第一種大量生產和第一個可不斷重複的商品，將口述（oral）化為視覺（visual）。根據麥可盧恩的看法，這種可攜帶、可移動形式資訊的出現為社會帶來了有意義的轉變。說得更清楚一點：每一種印刷品都會有圖解或設計，而上面的文字和數字也會配合著視覺形象，結合符號和說明，傳達出它們所代表的意義。「媒體即是訊息」（*The medium is the message*），就印刷品而言，它們的形式與內容是可以相等的。

史密森在一九六六至一九七一年中所寫的四篇文章——大熊星座（*The Domain of the Great Bear*）——半無限與縮小的空間（*Quasi-Infinities and the Waning of Space*）——超現代（*Ultramoderne*）——地層：一部地球影像小說（*Strata: A Geophotographic Fiction*，圖 109）裡，都再次開發了印刷世界中潛在的視覺作用，他用文字組成的版面編排，在這些散文裡反射出文本內容。

例如，他與梅爾·波須納（Mel Bochner）合撰的——大熊星座——，就把曼哈頓自然歷史博物館（*Museum of Natural History in Manhattan*）內放置的海頓天文館（*Hayden Planetarium*）指南手冊的形式和內容作了個諷刺、

¹⁰⁸ 加拿大大眾傳播理論學家，認為傳播工具對人類社會的影響勝過傳播內容。

拙劣地模仿（圖 84）。這個文章標題取得好像是天文館展覽的名稱，除了作平鋪直敘的描述外，這篇長達八頁的文章還附上了毫無關係的資料剪貼、圖示片斷等等，謹慎的視覺傳達與不時中斷的文字敘述，讓讀者在參觀這個文化形式時，注意到作者想要對「慣例」進行的干預，史密森與波須納藉由印刷術的慣例來表示與正文內容的對立，在官方單位所印製發行的格式裡，進行他們面對印刷品資訊的經驗，以印刷品顛覆印刷品自身，就這種出發點來說，大熊星座 可看作是是對「意味深長」(meaningful) 的文本所作的批判。

同樣地，半無限與縮小的空間（Quasi-Infinities and the Waning of Space，圖 85）延續這條路線，試圖去推翻某種博大精深的文章慣例。在四頁版面裡，黑框文字方塊佔據了每一頁的中心位置，在方塊和頁緣間圍繞了許多用文字排成長方形的「註腳」和黑白照片、圖解等，插圖裡並列了硬邊幾何造型的物體和軟質有機造型的建築，如巴別塔（Tower of Babel）古根漢美術館（Guggenheim Museum）。史密森在此文中認為，自然科學裡所衍生的隱喻，比起有機生物學，更適合去闡明藝術的狀況，我們可以從這些文章的塊狀編排，看到史密森從結晶體、幾何形上參考得來的啟示，正統現代主義者有機體和擬人化的比喻，即是他所想反對的。

一九六八年的「非地點」系列也是在這些印刷品與圖解的實驗中發展成型，它們是運用印刷品概念而來的結果，將「資訊就是一種實質的素材」想法施於地景之上，在一種難以理解的倒置下，使「文字素材」(material word) 變成了「文本風景」(textual landscape)。早期與「非地點」相關的、自一九六七年就開始的一系列素描，裡面也混合了地圖等印刷品。如在《破碎的地圖》(Broken Map) 《無題—加拿大地圖》(Untitled(Mer de Canada)) 裡，地圖碎片被當作是拼貼的元素，《無題—折起的蒲佛港灣地圖》(Untitled(Folded Map of Beaufort Inlet)，圖 86) 更直接地把地圖折起來，作些微的改變而已。直到創作「非地點」的時候，他仍結合了地圖與照片，

在作品裡持續地和紐澤西、紐約產生對話。

於是，史密森與印刷品、出版文化交手的目的是：將藝術雜誌當成一項運輸工具，讓他的理念和作品被帶到紐約藝術世界以外的觀者面前。在「非地點」之前，他發表過 結晶之地（The Crystal Land）與 培塞克紀念碑（The Monuments of Passaic）兩篇文章，和「非地點」一樣，紀錄了紐澤西州的地景。它們的內容都指向自然（儘管是腐朽破爛的自然），談到密集的居住率和蔓延的新澤西市郊，間接的提示到那也是一種文化，例如，培塞克紀念碑（The Monuments of Passaic）這篇攝影散文，就記錄了史密森到紐澤西州的出生地一日遊的經過。這次「旅遊」將讀者帶到他所建構的地點去，並把他所看到的事物和羅馬的紀念碑作個比較，雖然這種旅遊見聞的敘述結構不同於「非地點」，但它就像是史密森自傳裡的一部份，描寫著他成長的地方。它也像「非地點」一樣，實際去參訪某個地點，再經由雜誌裡的照片和文字，讓觀者或讀者重建起他所感受到的經驗。

二 裝置實驗與旅行記事

一九六九年，史密森延續「非地點」將特定地點的土壤標本轉移到畫廊裡的手法，創作了鏡面裝置作品。在這些裝置作品裡，鏡子取代了「非地點」中的容器，有著不同的尺寸與位置。如一九七一年的素描《#1 沙礫鏡面》（*#1 Gravel Mirror '68*），就畫了三面用沙礫堆撐起、放在角落的鏡子；一九六九年的《白堊與鏡面移置》（*Chalk and Mirror Displacement*，圖 87）草圖中，描繪了十六個狹長形的鏡子，圍繞著中間的白堊堆，一片接著一片像輪軸似地向各方伸展出去。從這樣的裝置元素可得知，藝術家已不再藉由地圖來敘述某個地點，過去作品裡的泥土與岩石被鏡面的反射

整合與替代，創造了另一個空間。

史密森也倒轉了鏡子反射景物的過程，將鏡面引介到地景裡。一九六九年的文章 猶加坦的鏡面-旅行事件 (Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan) 描述了一連串的鏡面裝置，它們是各由十二片鏡子組成的作品，位於墨西哥猶加坦半島 (Yucatan peninsula) 上的九個地點；文章內所附的方形照片呼應了裝置作品裡的鏡子形狀，也強調了它們的反射表面。雖然照片主要聚焦在鏡子本身和其周圍環境，但是，與文章同時發生的，還有另一層意義，即傳達了這片特殊地景的感覺及它的神話給讀者。

猶加坦的鏡面-旅行事件 和文章裡的九處鏡面裝置是史密森意念最複雜的作品之一，這件作品處在藝術史與個人日記的交界上，使它偏向了觀念敘述。在文章裡，詳細記錄了九件鏡面裝置的製作和位置，且為藝術假設了另一種狀態。史密森一直都認為寫作並不是他創作的第二階段活動，而是第一階段的創作。猶 文雖然是消失作品的細節紀錄，但它很快地就脫離這種世俗觀點而轉進一個神話般的世界，鏡面裝置雖不存在，但這些紀錄卻成為藝術性更高的作品，在此，評論與藝術史都變成了藝術。回溯杜象(Marcel Duchamp)宣示藝術品為一種關鍵性的反應，我們可發覺史密森加強了作品裡可延伸出去的各种意義。

鏡子是這件作品的核心，從柏拉圖時代開始，鏡子這個反射表面對藝術品來說是很必要的 (sine qua non)。藝術品在柏拉圖看來，就是物質對其他有形物體的反射，是一種很純粹的、思想領域的幻覺；從這個概念出發，史密森也用他的鏡面裝置創造了一種不真實的幻覺，對圍繞在鏡子四周的世界加以扭曲和分離。它們根本就不是柏拉圖所想的藝術品，也反射不出什麼有形物體，只在天空下與泥土和灰燼並置。它們變成了地面上會反射倒影的池塘，受到侵蝕損害，短暫模糊且不加以選擇地反射著這個世界。它們並不能反射外在世界的任何寫實倒影，也沒有任何意念，只是沉

默地、艱難地、不嚴密地反射周圍的亂草。

「事件」是指藝術反射它自己的一種辯證，在傳統上通常還指物體所發生的狀況。藝術家則強調物體在藝術裡未必是重要的，尤其是當這些作品被拍照後拆掉、鏡子也帶回紐約堆在一處時，觀眾只會看到文章裡疑問重重的鏡面裝置敘述。在這裡，文章與作品的關係就像一九六五年的《對映體》(*Enantiomorphic Chambers*) 一樣，有許多鏡子相互反射，卻不能看清真相，尤其是傾斜的鏡子，反射出來的倒影都已脫離了現實；當所有的透視線都往平行線上的一點交集時，視覺的中心就不存在了。觀眾自始至終都一直處在事件過程的邊緣，無法從 猶加坦的鏡面-旅行事件 一文中真正得知那些過去的鏡面裝置，史密森又再一次地懷疑了藝術品的實體形式。

在這篇文章裡，史密森時常會用的幾個標準元素、材料都出現了，特別是公路、地圖和鏡子。公路，即 261 號高速公路，出現在文章的開頭，藝術家視它為「開闊裡的封閉」¹⁰⁹，車子可以橫越過它，但也沒有人能完全地了解它；公路是具有流動性的，除了有些會暫時逗留在那兒的旅客；感覺上，公路帶給人們的經驗是多過於只作為一件物體的——而且是一種廿世紀特有的經驗¹¹⁰：一個人沿著一條線，在空間裡旅行，這個空間也隨著這條線不斷地延長；不像海瑟和德馬利亞在他們的地景藝術裡所畫的線，反而讓空間短少；這條路的源頭非常重要，因為它也是史密森藝術生命裡最重要的開始，如雕塑家東尼·史密斯 (Tony Smith) 在紐澤西州收費高速公路 (New Jersey Turnpike) 上進行了一段旅程後所說的：「在旅途上的經驗並非是某種社會認可下的安排」¹¹¹，這句話一直在史密森心裡重

¹⁰⁹ “closedness in openness.”

¹¹⁰ Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1981, p.154.

¹¹¹ Samuel Wagstaff, Jr., “Talking with Tony Smith,” *Artforum* 5, no.4 (December 1966); reprinted in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968), p. 386: “the experience on the road was something mapped out but not socially recognized”

複著，它可說是史密森藝術生命裡的一句雋語，在他還沒有正式創作前就讓他以「經驗」為方向。公路是一種非空間（nonspaces），它們分割了史密森的「非地點」與現有地點。總的來說，史密森喜歡在作品裡讓創作元素不僅只是個材料，它們是一種陳述（statements）和指示對象（referents），也是一種物體（object）和符號（sign）；公路也是一樣，它有時是地圖，一種反射出自己本身的地圖；有時它又是在風景裡平坦的一條柏油路，總之，它既真實又抽象。

而猶加坦的鏡面-旅行事件裡所附的照片和培塞克紀念碑一樣，都是被用來紀錄的，提供「旅途中產生的確鑿證據」（indisputable evidence that the trip was made），亦即「非地點」中所說的「相似物」。如同馬歇爾·麥可盧恩（Marshall McLuhan）所指，攝影術與電影徹底的改變了旅行，把這個世界都變成了可以放進博物館的展品，像之前藉由其他媒體所紀錄下來的東西一樣；蘇珊·宋塔（Susan Sontag）在《於柏拉圖之洞窟（In Plato's Cave）》¹¹²一文中也認為攝影術是與觀光業平行展的。現代旅行者不再從事那種「體驗陌生和未知」的旅程，只是去「證實」他們已經由照片得來的資訊而已。史密森在《猶加坦的鏡面-旅行事件》中即試圖推翻這種受大眾媒體制約的行為，他寫道：

假設你到了這個地方（在一種不確定的可能性之下）你會發現那兒什麼都沒有，只有記憶的蹤跡。那些鏡面裝置在拍照之後，就已被拆除了。當這些鏡子放置在紐約某處時，它們所反射的光影將被消去，地圖上除了編號，還有記憶。空著的記憶坐落於難以捉摸的、已被消除的地方。它是一個等待著被發現、有缺陷的空間，但餘留下來的色彩仍可看見。地圖記號上虛幻的回聲彷彿消耗掉它們原有的意義，猶加坦也變成了別的地方。

史密森引用此段在他的文章“A Sedimentation of the Mind: Earth Projects.”

¹¹² Cf. Susan, Sontag. “In Plato's Cave”. In *On Photography*. New York: Delta, 1978, P. 9.

其實，史密森所想要傳達的迷失、錯置、無解等感覺，就隱藏在文章標題裡。「猶加坦」這個地名本身就是一個誤解，一五一七年，當西班牙人首次到達南美洲，並問到馬雅人這是何處時，馬雅人即答以「Yucatan」這個馬雅語音，意思是「我聽不懂」，但西班牙人卻誤以為那就是地名而沿用至今。「猶加坦」這個字和「鏡面」裝置作品都在文章裡雙重地表示了史密森想要去除人們心中原有名詞定義的企圖。

於是，猶 文的文本連同照片，變成了一個「非地點」、一個抽象的容器或一個有所缺席的語言學「地圖」。史密森在一九六九年一篇未發表的文章 藝術中隱藏的蹤跡（Hidden Trails in Art）裡，再次於雜誌和地圖之間製造一種虛幻的聯想，讓讀者意識到雜誌或其他實質物體都有可能變成負載意念的工具：

若你閱讀這本方形雜誌夠久的話，你就會很快地發現有個圓圈，正擴散至一個缺乏目的的的地圖，上面是印刷的陸地板塊（稱之為評論）和有直角的小型海洋（稱之為攝影）。以它的封面為軸，封底和內頁為一個半球，當你翻動這個半球裡的任何一頁時，將如古力弗和尤里西斯一樣，被放逐到一個充滿陷阱與驚奇的世界。¹¹⁴

¹¹³ Smithson, Robert. "Incidents of Mirror -Travel in the Yucatan". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 132:

"If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirror are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere."

¹¹⁴ Smithson, Robert. "Hidden Trails in Art". In Flam, Jack, ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*, p.366:

"If you read this square magazine long enough, you will soon find a circularity that spreads into a map devoid of destinations, but with land masses of print (called criticism) and little oceans with right angles (called photographs). Its binding is an axis and its covers paper hemispheres. Turn to any page between these hemispheres and you, like Gulliver and Ulysses, will be transported into a world of traps and marvels."

「方形雜誌」無疑地是指《藝術論壇》(*Artforum*)，它以其特殊的形狀知名，史密森也常在上面發表文章。透過強調這本雜誌的方塊造型，史密森似乎要建立起一種幾何結構的對照，藉此總和另外兩個作品元素給讀者：即先前的「非地點」與鏡面裝置裡的鏡子；雜誌本身就如同鏡子一般，反射出作家或藝術家的意念，使它們自己除了原有的功能之外，還有作為藝術品素材的可能。

一九六九年至七二年時，史密森也將墨西哥旅途中的其他見聞整理出另一件作品《帕朗克旅館》(*Hotel Palenque*)，它是一組幻燈片和講稿，並在猶他大學(*University of Utah*)發表演講。大多數的遊客到墨西哥帕朗克時，都會注意到這個地方的古文明遺跡，但史密森卻對此地的現代廢棄物特別感興趣。他在這個城市的帕朗克旅館裡拍下許多照片，然後再以幻燈片形式向建築系學生講述。與觀眾們希望看到偉大建築古蹟的期待不同，史密森只展示了一個不重要的、年久失修的、在其他城市裡早就應該被拆掉的破敗旅館，他告訴學生們，這間旅館並還沒有被夷平，它正緩慢且敏感地在毀壞中。而因為這場演講是談話性的、即席的講出對這座建築的探究，故在和幻燈片兩相對照之下，顯得有些嘲諷。第一，學生們原本預期的是一場傳統的幻燈片演講，但現在他們完全被搞糊塗了；他們對史密森所開的玩笑沒有太大反應，只有在他講到要如何去破壞現有建築的地基時的那廿十分鐘，他們才笑出來。在演講裡，史密森讚揚了一個公然蔑視功能主義的建築，他特別呈現出旅館沒有屋頂的狀況和旅館內長出來的熱帶植物，以及上面橫跨著木板橋的乾枯泳池、人去樓空的跳舞廳等。

因此，我們可以看到，史密森這個由「佛特沃斯地方機場計劃」開始的旅遊世界，並沒有隨旅遊見聞錄、「非地點」、鏡面裝置等作品而結束，相反地，史密森把他擔任藝術顧問時的經驗加以拓展，將「航空站藝術」計劃中的「低水平面裝置」概念延伸到《螺旋堤》《破碎圈/螺旋丘》(*Broken Circle/Spiral Hill* , 圖 88)、《阿馬力羅斜坡》(*Amarillo Ramp*) 等作品裡因

此，一九八九年，惠特尼美國藝術館研究員尤金·蔡 (Eugenie Tsai) 在 羅伯特·史密森的旅行見聞錄與相似物¹¹⁵一文中也認為：「佛特沃斯地方機場計劃」應該是史密森的地景藝術裡最早、最重要的起點。這些具紀念性、處於特定地點的地景作品都是很令人難忘的，它們之所以能成功，在於史密森能發展出各式手法，將遠處的地景帶回城市裡去。

我們還可以試著把史密森的旅行與他最喜歡使用的地圖學作一個結合，以了解他是如何去實踐藝術即是生活的概念。一九七一年，當史密森在溫哥華為《碎玻璃之島》(*Island of Broken Glass*) 工作時，曾用方格紙畫了一小張素描，題名為《對一個下午的無理觀點》(*A Surd View for an Afternoon* , 圖 89)，給當時還是研究生的電影導演丹尼斯·惠勒 (Dennis Wheeler)¹¹⁶。這張素描是史密森所有經歷的地圖—上有他在「無理區域」(*surd area*) 裡所經過的地點、和一個他所謂「暫緩邏輯—無理性」的疆界 (*where logic is suspended – an irrational area*)¹¹⁷。

這張圖的中心點標示著「核心、北極或未測量的島」(*Center or North Pole or Unlocatable Island*)；中心點下，有一個標示著「航空站」(*Air Terminal*) 的箭頭往上指著，代表他於一九六六至六七年間擔任「達拉斯—佛特沃斯地方機場」興建計劃的藝術顧問，史密森在當時因為要負責在計劃裡安置幾件雕塑，而讓他開始對風景和規模的議題進行思考；在素描裡，散佈在中心點周圍的即是他一九六六至七一年的作品簡略圖示，如一九六六年的《鏡面層》(*Mirror Strata*)、《無理數》(*Alogons*) 和一九六八年《傾斜層》(*Leaning Strata*)，顯示了他早期雕塑作品的最低限主義風格。

¹¹⁵ Cf. Tsai, Eugenie. "Robert Smithson's Travelogus and Analogues". In Bußmann, Klaus/ Gether, Christian/ Tacke, Michael. *Robert Smithson: Zeichnungen aus dem Nachlaß/ Drawings from the Estate*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1989, pp. 24-36.

¹¹⁶ Cf. "Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson, 1969/1970". In Tsai, Eugenie. *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. New York: Columbia University Press, 1991, pp. 95-96.

¹¹⁷ *Ibid.* p.97.

地圖上當然也提到了「非地點」這一系列由幾何形容器裝著戶外特定地點土石樣本的室內雕塑，一條標示著「非地點裡所反射出來的旅行路線」(Line of Travel Reflected in Nonsite)從右下角開始往上畫到左邊結束，停在「非地點的岩石堆」(Rocks for Nonsite)圖示記號前的「地點」(Site)字樣上，然後又往上彎曲，通到作品「非地點」(Nonsite)簡圖去，在那裡有五個梯形方塊代表著「非地點」作品中的容器；「非地點」的左邊有個方框，標示著「室內畫廊」(Indoors Gallery)，再過去則有其他作品簡圖如《小非地點》(*Small Nonsite*)、《莫諾湖非地點》(*Mono Lake Nonsite*)和《非地點「一系列殘骸」照片》(*Photos for Line of Wreckage*)等，史密森在同時期的所作的其他雕塑、鏡面裝置和小島計劃也畫在這一個區域裡。

另一條標示著「猶加坦之行」(Trip into the Yucatan)的線由左上角向中心點移動；左上方的四分之一圓裡寫著《崗瓦納》(*Gondwanaland*)，右上方則是《一系列鏡子》(*Row of Mirrors*)和《碎玻璃地圖》(*Map of Broken Glass*)；《碎玻璃之島》(*Island of Broken Glass*)和《島嶼或地圖主題》(*Island or Map of Matter*)也散佈在圖上其他間隔裡。在這張特殊的描圖紙裡，史密森將他的經歷以地圖的形式呈現，不僅將他所有的作品形式都有系統的整理了，還把它們的創作動機都用「旅行」串聯起來。在與丹尼斯·惠勒的訪談中，史密森提到地圖「與作品的關聯，就像是對繪畫的研究會和繪畫有關。它們雖然是不同的東西，但卻又都相關。」¹¹⁸縱然他這段話指的是「非地點」文本和作品之間的關聯，但也可以為《對一個下午的無理觀點》這樣一個特別的「地圖」和史密森的旅行經驗下一註腳。

¹¹⁸ Ibid., p. 104: “relate to the piece in the same way like a study for a painting would refer to the painting. They are not the same thing but they all refer.”