1970 年大阪萬博會的配置對雕塑的考驗

雖然今日為各方廣泛使用，但法文「配置」（dsipositif）一字在本人看來，是最適合進一步探究以下內容的字眼。自 1970 年代起，人文社會科學界開始使用「配置」一字，請容本人在此回顧米歇爾・傅科（Michel Foucault）在 1977 年所提出如今已被奉為圭臬的定義。配置是一個被建構出來的網絡，介於〔**引用**〕「一個涵蓋言談、機構、建築規劃、規範決策、法律、行政措施、科學陳述，以及哲學、道德、公益主張的絕對異質性整體。簡而言之，包括表述出來和不言而喻的部分」〔**引用結束**〕這個定義完美契合了萬國博覽會的本質。

本人將聚焦於 1970 年 3 月 14 日至 9 月 13 日舉辦的大阪萬國博覽會，以下將之簡稱為 Expo'70[1]。

在 Expo'70 期間，每座國家館負責展示一種國家宣傳和意識形態的裝置，其性質與私人企業贊助的展館不同，而這些配置又與建築師丹下健三和藝術家岡本太郎所統籌「主題館」和「象徵園區」的配置全然不同。這個錯綜複雜的網絡可以說構成了「Expo'70」這個**超級配置**（super-dispositif）。我們也不必佯裝一無所知，它很顯然具備一架巨大政治宣傳機器的特質，而且程度遠超過所謂「人類的進步與和諧」的普遍主題。

藝術在這個網絡中完全沒有缺席，它甚至是一種必要的形式，沒有藝術，Expo'70 就不可能存在。雕塑在這當中的地位十分弔詭，在萬國博覽會的配置中，雕塑應該如何存在？它是以何種方式整合其中？但當然，我們也可以問它在抗拒的是什麼？

在日本首次舉辦萬國博覽會的背景下，對雕塑提出質疑的確有其意義，是因為一般經常將 1970 年看做是個分水嶺。在法國，「什麼是現代雕塑？」（Qu'est-ce que la sculpture moderne ?）特展（龐畢度中心，1986 年）的策展專家們就是以 1970 年作為探究該命題的休止符。加以說明

我們大可以態度挑釁地直接說出以下這句話：**在 Expo'70 上，雕塑並不存在**。

[1] 日本正式的說法為「日本万国博覧会」。

一方面，雕塑面臨建築提案的競爭，其中有些十分具有表現力，甚至到了極端的地步；另一方面，Expo’70 就和蒙特婁的 Expo’64 一樣，期許以具備先進科技的環境為立足點，開拓對時間和空間的體驗。那是一個寬銀幕電影的時代，也是我們所謂「跨媒體」（intermedia）的時代。現代雕塑的概念似乎煙消雲散，取而代之的是某樣涵蓋更加寬廣的東西。讓這股潮流名正言順浮上檯面的，就是**從空間到環境展**（From Space to Evironment；空間から環境へ展）。

環境的概念。日語用詞**空間和環境（互動環境與動態 vs 靜態與和諧的空間）**加以說明

今天在對 Expo’70 的研究中，「雕塑」可以用何種方式帶著同樣篤定的自信重新出現？答案的第一個要件很簡單：就在於**剩下的部分**。這裡，我們可以去探究來自萬博會遺緒所可能存在的**雕塑的未來**（devenir-sculpture），這是以**陳跡**（vestige）來理解雕塑的一種方式。

今天在萬博會場址還剩下什麼？
在萬博公園內：

1. 剩下岡本太郎的**太陽之塔**（70 公尺的高度令人難以忽視，我稍後會再詳述）；

2. 剩下菲利普・金（Philip King）的雕塑作品**天空**，一件承襲安東尼・卡洛（Anthony Caro）現代主義血脈的典型鋼材雕塑，它是 Expo’70 的官方委託創作之一。事實上，Expo’70 的指導計劃中就納入有雕塑規劃。

3. 剩下野口勇的作品。它的情況比較複雜，因為當時它是一座噴水池，但今天則是遷往他處的陳跡，自成一件雕塑，乾涸無水。

4. 還剩下出自丹下健三之手的**巨大屋頂**（Le Grand toit）結構部分。當時，絕不可能將其歸類為雕塑，然而今天它卻能以雕塑作品自居。

解離物件（objet défait）再次成為、甚至是搖身一變成為雕塑。

解離配置中的雕塑或重新加以整合；再脈絡化（recontexutalisation）／去脈絡化（Décontextualisation）

去地域化（déterritorialisation）／再地域化（reterritorialisation）

用簡單明瞭的方式加以說明

雕塑在萬博會期間是何種樣貌？我這裡準備有十來個例子，讓各位得以瞥見大致上的類型。例子完全是隨意挑選的結果，主要是以各國展館來加以介紹。這項工作可以將所有的場館加以體系化，但這將是一項長期的工作，而且資料來源也非常難取得。

荷蘭館

只有一件室外雕塑，出自荷蘭雕塑家田尻慎吉之手。他出生於洛杉磯，雙親為日本人，1960 年代期間，他開始製作巨大的聚酯繩結。這件前一年在箱根展出的雕塑在萬博會上被工具化，因為可以將繩結解讀為日本與荷蘭之間緊密的歷史連接。容我提醒，在 1641 至 1853 年間，荷蘭人是唯一獲准和日本進行貿易的西方人，當時位於長崎港內的出島，就專門為此而生的人工島嶼。

葡萄牙館

我手邊的資料仍非常少，很遺憾並沒有關於雕塑的照片。接下來陳述的內容有部分是推測，同時我也可以藉此演示「反向方法論」（méthodologie à rebours）。我在出島遊覽的時候，碰巧見到了馬丁斯・科雷（Martins Correia）的這件雕塑作品。很明顯的，這件為 Expo’70 製作的作品，是一件日本官方的委託創作，目的是為了歌頌葡國和日本邦誼中前瞻和重要的特質。如今這件雕塑身處長崎，但我手邊掌握關於葡萄牙館的唯一資料並沒有提到這件作品，反而是談到了另一件雕塑：根據種子島上的一件雕塑所複製的作品。我之所以感興趣，是因為這樣的安排比較罕見，也就是翻製一件已經存在日本境內的作品，它很可能就是這件作品（參考照片：西之表市，帶槍的種子島時堯，1543 年第一位和葡萄牙人接觸的日本人）。

一般來說，我之所以所以選擇這兩個場館，是因為對荷蘭和葡萄牙處理自身形象的迥異方式很感興趣；前者是未來主義的手法，後者則較富有古意。

義大利館和日本館

請容我說些與現代雕塑無關的題外話，但我認為應該要將它納入思考的範圍內，也就是被安排在萬博會配置中的古代雕塑，只有兩個例子：一件是在義大利館內，出自詹博洛尼亞（Giambologna）的**墨丘利**。介紹手冊的封面上融合了這件風格主義雕塑和現代感十足、類似 Superstudio 風格的柵欄。義大利政府出借這件傑作，其象徵意義其實不難理解：墨丘利即是信差之神、也是行旅之神；一個來自遠古的神祇前來報以對未來的許諾。

同樣地，日本館的佛教雕塑也像是被包覆在充滿未來風格的膠囊裡，「封裝座像光輝」，藉此強化配置的力量。

法國館

坦白說，雕塑寥寥可數。館內可以看到尼古拉．舒費爾（Nicolas Schöffer）創作、高 10 公尺的巨大雕塑，它是一項創作計劃的前置樣貌，與 Expo'70 並無關係，也就是**制動發光活動塔**（Tour Lumière Cybernétique）。用 3 句話加以說明。

中華民國（台灣）館

出自楊英風之手的室外雕塑「鳳凰來儀」。

盡可能呈現最多的照片

百事可樂館

展館外的雕塑：羅伯特．布里爾（Robert Breer，極慢的動力雕塑）和中谷芙二子（首件霧雕塑）。

現在，我想進入第二部分，檢視萬博會的雕塑規劃，也就是為了 Expo'70 和由 Expo'70 製作的雕塑作品。

II

萬博會辦公室提出真正唯一的「雕塑」規劃，包含不到三十件作品（某些資料顯示有 28 件）。這項規劃大部分是由日本鐵鋼聯盟和《每日新聞》所資助（徵件競賽於 1967

年起跑，評審由包括丹下健三和中原佑介在內的 6 位評審組成。1968 年，有 20 位參賽者獲准角逐；1968 年 3 月 有 8 位獲選）。這群藝術家最渴望獲得的肯定，是贏得以曜日命名的廣場雕塑競賽。尺寸較小的雕塑被安置在水池四周，延續 1969 年舉辦的國際鋼雕座談會。要找到令人滿意的相關照片有時相當困難。可視情況評論幾張照片（例如高松次郎、菲利普・金、鮑洛奇等）。

另一處可以欣賞到現代雕塑的場所，當然是 Expo'70 的美術館。館內展出西方雕塑界翹楚的作品，特別是美國雕塑家，包括亞歷山大・考爾德（Alexander Calder）、亨利・摩爾（Henry Moore）、芭芭拉・赫普沃斯（Barbara Hepworth）、大衛・史密斯（David Smith）、唐納德・賈德（Donald Judd ）、克萊斯・歐登柏格（Claes Oldenburg），以及日本藝術家的作品[2]。關於空間規劃及迎合前衛主義迷思的老生常談，我這裡就略過不提。這些雕塑作品並不是為了 Expo'70 所製作，除了「美術館室外展覽空間」的一件雕塑。這件作品吸引了我注意，是因為性質很特殊；它是一件戶外的集體雕塑，由吉原治良（具體派之父）主導，為美術館花園所創作的具體派運動作品。宛如碎裂的石塊是出自今井祝雄，我之所以提這個例子，是因為我即將結束這個部分，把焦點放在石頭、岩石上。

但是我必須回過頭來指出一處十分特殊的地點：**主題館和象徵園區**，而雕塑在整個配置中佔有十分重要的地位。這個地點十分複雜，是由藝術家岡本太郎主導完成的一處展覽群落，規劃為 3 層的展示空間[3]。

這裡還需強調，丹下健三（和其他 13 位建築師）負責指導計劃〔類似帶有主幹的樹：紅色部分對應的是象徵園區〕。

象徵園區規劃的構想是一處會面和交流的寬闊地點，屋頂堪稱建築界壯舉：長 292 公尺，高 30 公尺。

岡本太郎著名的**太陽之塔**是否能被看做是雕塑？我認為是可以的，它甚至足以與建築一較長短，甚至突破建築的界限。

[2]其中還包括一位中國人（呂壽琨）、兩位韓國人（李應魯和權玉淵）和一位台灣人（廖修平）。

[3] 展覽是由一位合作夥伴：HIRANI Shigeomi；一位社會學家：加藤俊秀所監督。空中部分（Mid Air）則是由川添登負責。

但這裡必須釐清，**太陽之塔**並不違逆配置。

人們或許太過著眼在丹下健三和岡本太郎之間的對立關係（兩人是舊識），我認為這一切都是屬於一個運作良善的體系中的一部分。

這裡我跳過象徵的意義[4]（除了性和穿孔的意涵，請搜尋石原慎太郎的著作。）

我個人比較傾向將太陽之塔視為一件**填充**雕塑（sulpture remplie）。

太陽之塔吸收了個體，再將他們「分配」到空間展覽之中。

電扶梯也讓民眾能夠欣賞到雕塑裡面的雕塑群。一棵巨樹上展演著生命的演進。

在每一層和每一個展覽中，都可以看到岡本太郎的雕塑。

「地底」展覽（過去和太初世界，佔地 2900 平方公尺）

舉例

「陸上」展覽（現在、和諧世界等）

舉例

太空展覽（未來和進步世界）

舉例

幾個星期前重新開幕的**太陽之塔**，至今仍是個突兀的圖騰，持續讓經過的行人感到驚愕。

回到萬博會結束後幾年，岡本太郎表示〔**引述**〕「[...]我們很清楚重點將完全放在進步主義和現代主義之上，可是我卻逆向操作，建造了這座跨越時空的**太陽之塔**，只見它矗立在那裡，大屁股不動如山，像個傻子一樣，象徵著一記當頭棒，挑戰我們這個時代的麻木不仁」。〔**引述結束**〕

[4] 岡本太郎認為太陽之塔代表了輻射能量的來源；四輪太陽等等。
戴著金面具的太陽之塔（圖中是有法國館的夜景），身邊伴隨著青春之塔和母性之塔（發揮露台、觀景台和緩衝區的功能，是太空展覽的出口）。
太陽之塔有四張臉：上方的金色太陽、中間的太陽臉、地底太陽（照耀昔日世界），以及黑太陽（實際上火焰是翠綠色的），它帶著火焰面具俯視著祭典廣場。
巴塔耶（Georges Bataille）和《無頭獸》（Acéphale）傳說之間的關聯值得一提嗎？

在所有的雕塑作品中，以**太陽之塔**最為人所知。它堪稱是二十世紀日本境內大家最熟悉、也最著名的雕塑之一，也是唯一一件在展後持續勃發生命力的作品，而且呈現出許多不同面貌（重新詮釋、漫畫角色等）。

III

最後，我想以今井祝雄和關根伸夫的作品作為本報告的結論，讓我一方面能夠思索雕塑界翻天覆地的變化，一方面去思考雕塑的反抗勢力。

1960 年代末撼動雕塑領域的新潮流，是否滲透了 Expo'70？

前面提過，這些潮流之一是環境雕塑（例如光動態雕塑），其中也包括某些應用材質效果的雕塑（霧氣、苔蘚等）。因此，Expo'70 可以說標誌著後雕塑時代、環境化雕塑（sculpture faite environnement）時代的來臨。這就一點來看，關於我問題的回答是：是的，這種新潮流完全能夠滲透到萬博會中，它甚至能讓配置發揮全面的效果。

但是還有另一項離我們更近的潮流震撼了雕塑領域，並在 Expo'70 之際，以理論化的姿態出現在報章媒體上，特別是韓國人李禹煥（Lee-Ufan）的文章，他談及的主題或許已經偏離了雕塑，而更接近**物**（chose）。這是在後雕塑時代裡的另一種聲音，物化雕塑（sculpture faite chose）。簡單地說，就是**物派**（Mono-ha），但我希望不要太過強調這個從 1973 年沿用下來的說法。

1960 年代末期，有件雕塑作品宛若炸彈引爆撼動藝壇，它是關根伸夫的**相位大地**（Phase Terre）[5]，人們開始意識到 1968 年出現這件作品之後的影響。它具有舉足輕重

[5] 在舉辦神戶當代雕塑展的須磨離宮公園展出。

的地位，而關根伸夫也在幾年的光景內，成為最受矚目的新銳雕塑家之一，席捲了所有獎項。**相位大地**讓李禹煥表示：「一場與世界原貌的相遇」[6]。

我們可以說關根伸夫的這件作品在 Expo'70 上再次登場。

關於這個顛覆雕塑界的新潮流是否滲入萬博會的疑問，答案是否定的，因為與配置的整合工作並不成功。加以說明

如果想要觀察和今天所謂「物派」[7]相關的作品，就必須研究由中原佑介籌劃的 1970 **年東京雙年展**。

今井祝雄：**三噸卵石**（Three tones boulders）加以說明

石、土、月

以「月石」（Le Moon Rock）[8]和 Haryu Hachiro 的引文做結。

[6] 某些藝術家堅持不利用錯視覺和機關來創作出體現世界原貌的作品。
不要過度強調視覺感知的探索（格林伯格現代主義），而是一種材質現象的顯現。

[7] 小清水漸、菅木志雄、成田克彥。

[8] Haryû Hachiro 在 1970 年的一篇文章中引述丹下健三的說法：「那裡，硬體展品有如同來自月球的岩石或火箭，這些都不重要，因為觀眾已經知道這些東西。重要的是創造一個訊息空間，讓人們參與並交換意見，且讓我們稱之為創造發散新能量的軟體環境。這就是我想要發展的未來城市概念。」Haryû 駁斥「世界的物質印象不能變成純粹的訊息而隱藏在這些真實的物體之下。」