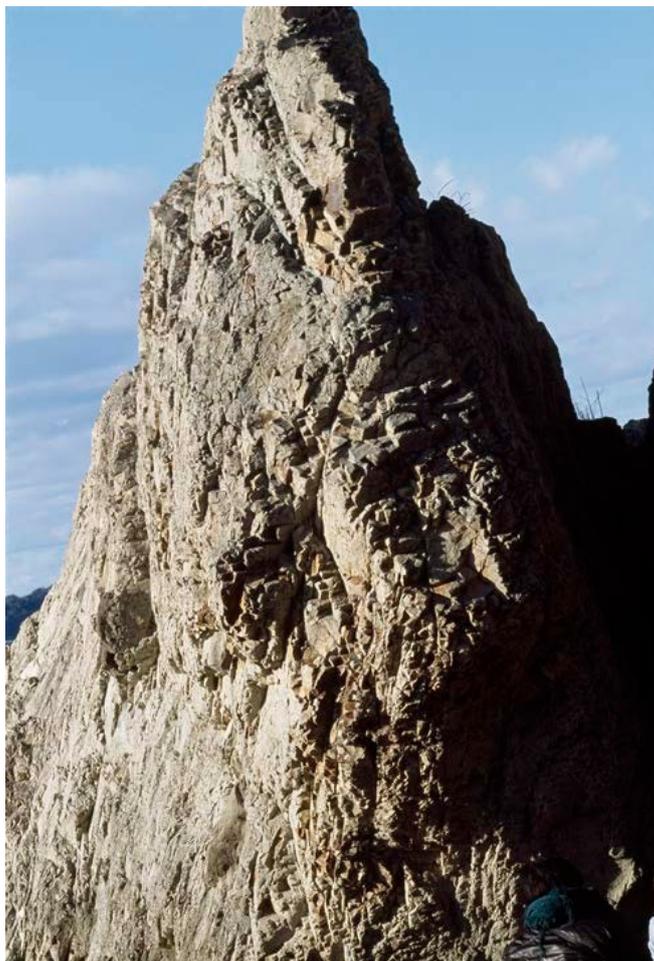


# EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬 Takuma Nakahira, 無題 Untitled, 2009, chromogenic print

## 前言－中平卓馬

中平卓馬是日本攝影史上的傳奇人物，他是實驗性攝影雜誌《挑釁》(Provoke, Provoku)的創辦人之一。此份壽命短暫的刊物，聚焦 1960 年代晚期諸如森山大道等發展粗劣、搖晃、失焦 (gamy, blurry, out-of focus) 風格的攝影作品。面對戰後劇烈轉變的日本社會，中平廣泛的攝影書寫，深究攝影作為探測社會輪廓的可能性。中平在 1973 年摧毀了自己拍攝的底片，隨後於 1977 年歷經嚴重的失憶，導致日後在國際攝影界的相對沉寂。我們將在下面的篇幅，為這位重要人物提供兩種不同的視角：學者法蘭茲·普里查德 (Franz Prichard) 將介紹中平作為攝影師及作家的身份；現正為《挑釁》時代攝影規劃大規模展覽的策展人馬修 S·維特科夫斯基 (Matthew S. Witkovsky)，則為我們揭示中平卓馬於 1971 年巴黎雙年展展出的劃時代攝影裝置《循環》(Circulation)。

# EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬 Takuma Nakahira, 為了該有的語言 For the Language to Come, 1970

## 凝視的極限

文：法蘭茲·普里查德 (Franz Prichard)

中平卓馬也許是日本攝影界當中最重要，但你從未聽聞的一號人物。在日本，中平卓馬與森山大道因其「粗劣、模糊、失焦」(grainy, blurry, out-of-focus) 的攝影風格，以及作為攝影刊物《挑釁》(Provoke, Provoku) 的共同創辦人而聞名。此份極具實驗性與影響力的刊物，與上述攝影風格可謂同義。中平同時也是一位才華洋溢的思想家，他在 1960 與 70 年代，便透過書寫攝影、藝術、電影、新聞學、激進政治、電視與觀光等主題，大膽橫跨理論與實踐的邊界。2003 年，橫濱美術館策展人倉石信乃 (Shino Kuraishi) 策劃的大型回顧展《中平卓馬：原點回歸－橫濱》(Takuma Nakahira: Degree Zero - Yokohama)，首次完整地呈現中平幾十年來被埋沒的創作。事實上，除了在日本國內及國際攝影界的長久匿名，中平強烈質疑日本都市空間劇烈轉變的經歷與事蹟，更是鮮為人知。從中平的作品裡面，我們可以發現他對都市化下的城市輪廓棄而不捨的質問，而這也反映在他書寫與拍攝街道時所流露的野性特質。當我們橫跨那眼神、身體和物質彼此衝撞的空間，中平將引領我們解開城市裡糾結的循環，目光，與權力關係。

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

中平的創作生涯起於 1960 年代在左翼文藝思潮刊物《現代之眼》(Contemporary eye) 擔任編輯。1965 年，他受到攝影家東松照明 (Shomei Tomatsu) 邀請，協助籌備首次以日本攝影史為研究主題的大型展覽「攝影一百年：日本人攝影表現的歷史」(One Hundred Years of Photography: The History of Photographic Expression by the Japanese)。直到與森山大道合作期間，中平才成為全職攝影師。他們為詩人兼劇作家寺山修司 (Shuji Terayama) 的攝影文集《街道中有戰場》(Machi ni Senjo Ari, The streets are a battleground) 拍攝一系列粒子粗獷的照片，以表現寺山修司作品中歌頌東京擁有賽馬跑道、拳擊場、柏青哥彈珠檯、脫衣舞孃、擁擠的電車，以及流行歌手的烏托邦意象。此攝影散文最早連載於 1966 年的《朝日畫報 (アサヒグラフ)》(Asahi Graph)。上述經驗驅使中平測試攝影的可能性：該如何自破碎的物質現實中掀起激進的思想，而非只是再現既有的影像或意識形態。

中平之所以能空前地以攝影師與評論家兩種身分快速崛起，甚而奠定自己的地位，主要原因來自《挑釁》以及一系列首次發表於該刊物的素材。其中包括〈先把正確的世界丟棄吧：關於攝影和語言的思考(まずたしからしさの世界をすてろ 写真と言語の思想)〉(First Abandon the World of Pseudo-Certainty: Thoughts on Photography and Language) (1970)，以及一系列紀錄日常都市生活躁動感的代表性影像：我們可以從黑夜時分的粗獷風景中，窺見那些被照亮的街道、人行道、出入口，以及地鐵、電車、郵輪與汽車等各式交通工具。這些倏然即逝的城市生活裡頭，蘊藏各種異樣不安 (uncanny)、輪廓起伏流動的物質與形體——被施予催眠術的人物、被密封在玻璃窗內的植株，亦或是被封裝在水族館的魚隻。事實上，中平的影像中不時出現的粗劣、模糊、失焦，並非個人意圖自成一套嶄新的攝影風格，他渴望捕捉的是眼前激烈鉅變的世界，因此，照片只不過是他的相機和輪廓起伏流動的都會主體之間，經由本能反應而生成的副產品。

上述提及的主體，便是 1960、70 年代正值密集都市化的日本。此一階段的變革，幾乎重劃了國家整體的社會與政治輪廓。日本在 1945 年二戰戰敗投降後，經由階段性的適應與整合，逐步進入美國的地緣政治體系，而這個整併計畫，也在 1972 年沖繩群島移交日本管理後，正式宣告完成（這讓美國與日本軍隊可以持續佔領沖繩，並在當地設立軍事基地）。同時間，日本政府在本島實施多個區域性的基礎建設計畫，包含機場、高速公路以及核電廠（當中也包括福島第一核電廠）。整座群島以高度整合的溝通、運輸及通訊網絡為一致目標，而這一連串國家級的重整計畫，使得強大的消費社會，自城市中心快速擴張至偏遠的郊區。

《Provoke》的停刊和社會運動的失敗並無直接關聯，當時中平卓馬認為的「Provoke」還

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

是對攝影表現形式 (style) 的挑釁「人眼不像機器般銳利，也不像機器般清楚」，直到日本 JR 鐵路公司發布了用粗粒子的攝影風格所呈現的廣告畫面，《Provoke》正式被消費主義收編。當時的日本社會在政治上雖然失敗，但在經濟上卻是成長的，而 Provoke 成員中，只有中平還一直堅持挑釁，直至他 1977 年生病時。

由於強烈感受到後冷戰時期都市成長下城鄉地景同時經驗的建構與破壞，中平的思想於 1971 至 1974 年歷經激烈轉變，他開使尋求更具批判性的語言，以對抗不斷變動的權力板塊。隨著備受矚目的攝影集《為了該有的語言 (来たるべき言葉のために)》(For a Language to Come) (1970) 出版問世，中平也跟著棄絕自身以粗劣、搖晃、失焦聞名的攝影風格，轉而關注歷經 1968 年全球動盪的都市經驗。他在巴黎雙年展以過程為立基點 (process-based) 的大型裝置藝術《循環：日期、場所、事件》(Circulation: Date, Place, Events)，透過大量拍攝，沖印，陳列的方式，記錄他在巴黎的日常經驗。每天持續累積增加的照片，終而形成一川極具破壞力的瀑布，將超載的視覺反饋，猛烈地噴出原先被配置的展覽空間 (針對此項計劃，馬修 S·維特科夫斯基 (Matthew S. Witkovsky) 在此專題進行了概述)。而接續此計畫的，是更多傾瀉而出的彩色照片，以及鞭闖入裡的媒體評論，它們穿過蔓生的東京都會區，體現一個全然完整的城市現實。這些是中平往後兩件創作的重要基礎：1973 年出版的文集《為何是植物圖鑑：中平卓馬映像論集》，以及 1974 年的大型裝置《溢出》(Overflow)。



中平卓馬 Takuma Nakahira，發表於  
《Asahi Journal》，1971 年 9 月 24 日

中平卓馬的彩色照片多數是為大眾周刊《朝日新聞》(Asahi Journal) 所拍攝，每次刊載時，他會附加一篇短文，以及另一組破碎的視覺畫面。這些來自巨大的城市現實，經過其投射出來的表面而加以提煉的影像，翻轉了城市與鄉村，人與自然，現實與虛構的邊界。這些散置於都會世界的形骸，同時瀰漫，又同時逃離每一張影像：透過擋風玻璃拍到的若隱若現的輪胎；在透明黯淡的玻璃後方漂浮的慘白鯊魚肚；異樣不安 (uncanny) 地從未知城市角落蔓延開來的荊棘。這些照片都在後來 1974 年中平於東京國立近代美術館的展覽「十五位當今攝影師」(Fifteen Photographers Today) 展出的裝置《溢出》被重新組合起來。這檔重要的日本當代攝影師展覽，中平的作品尤其呈現強烈對比：《溢出》以 48 張水平

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

與垂直格局組合而成的彩色照片，挑戰觀者對眼前超載的平面、物件與多重視角的理解方式。整件作品的安排並未提供清楚的切入點，亦或是連貫的組織邏輯，反而，任何企圖將這些照片加以連結的嘗試，都將受到偶然性、不明確性，和不確定性的威脅。

大概就在中平組合《溢出》作品的同時，他在另一篇文章〈無政府主義者可以成為建築師嗎？〉(Can an Anarchist Become an Architect) 如此寫道：「城市是一個包覆我全身的東西，一個與不斷侵犯我的歷史同義的東西。城市永遠超越我的認知，它模糊曖昧，但又確實存在。它是一個隱形關係的整體 (totality)。」事實上，《溢出》所玩弄的那些看似隨機的關係，確實存在著一個可識別的過程：毫無差別的天空、海洋、街道、牆壁、身體、汽車、通道、陰影的表面、動物、反射的表面、入口、裂縫、火焰、小塞子等等。

《溢出》試圖藉由這些同質化的元素，穿透並呈現一種不斷擴張、終至超越人們感知極限的城市整體。對中平來說，城市星雲不只是建築物件或基礎建設網絡，而是一種能適切表述日本整體地景轉變的根本修辭。就此，《溢出》可以說是中平將其對激進的都會形式的思想，透過攝影方式加以實體化的成果。

中平的思想與攝影，透過不斷對轉變中的都市經驗提出質疑而得以被串接起來。當然，在他之前也有其他重要的攝影師做過類似的嘗試：對中平而言，尤金·阿特傑 (Eugène Atget) 的攝影正符合此一範疇。正如同阿特傑藉由觀察世紀末的巴黎劇烈都市化的過程，而漸次發展出自己的視野，中平同樣因東京巨大的建設計畫，持續不斷地鍛鍊他的視角。「這些並非都市的影像，」他針對阿特傑的作品如此寫道「不是用投向世界的個人視角，來捕捉的世界之象或城市之象。而是偶然成功地透過真空 (vacuum) 的凹型鏡片 (concave eye) 記錄由彼方跳躍而來的世界、都市的攝影。」(黃亞紀譯，〈往城市的是現或從城市的視線〉《決鬥寫真論》，二〇一三，臉譜出版。) 中平選擇使用「凹型」(concave)，在於他認為阿傑特的「眼睛」並未帶著先驗於影像的「作者」身份在進行觀看，而是將世界的痕跡 (traces) 予以呈現，以引起觀者的不安。阿傑特以其凹型鏡片近身捕捉都會現實的能力，為中平所高度推崇。這篇收錄在 1977 年《決鬥寫真論》(Duel on Photography) 的文章，初次發表於中平罹患短暫失憶與失語症之時。雖然中平因此而中斷了個人的評論書寫，但我們仍然可以從他日後的攝影集《A New Gaze》(1983)，《Adieu à X》(1989) 以及近期的《Documentary》(2011) 當中，找到屬於他自己的凹型鏡片。

中平的攝影終其一生都在向都市發展提出質問。他的思想與實踐，具體示範了一個不具任何主觀意識的眼神，如何同時矛盾地將我們和真實生活拉得更近。或許於此時重新發掘中平的作品，不僅能幫助我們認識受到重整軍備的幽靈糾纏，正準備進入新一波都市

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

發展計畫的當代日本社會，也能對世界各地日益增多、入侵我們都會經驗的各種有形無形的暴力型式，重啟新的視野。

法蘭茲·普里查德 (Franz Prichard) 普林斯頓大學東亞研究學系的助理教授。主要研究領域為文學，視覺媒體，及當代日本批判思想。近期正書寫一本關於都市化與激進媒體的書籍，翻譯一系列中平卓馬的文章。

(翻譯：李欣潔)