

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬遺產 (Estate of Takuma Nakahira) 總監澤田陽子

後來的中平卓馬——專訪中平卓馬遺產總監澤田陽子

作者：汪正翔 | 日文口譯：黃亞紀 | 攝影：陳佩芸

出處：OKAPI，20 Aug, 2019

亞洲國家中，臺灣是中平卓馬的論著翻譯最多的地方，許多攝影愛好者都看過《決鬥寫真論》與《為何是植物圖鑑》，但是中平卓馬的作品大家卻仍然有些陌生，特別是關於他藝術上重要的轉折時期，讀者始終欠缺作品來印證。這次在亞紀畫廊展出的，主要是中平卓馬 1974-1989 年的作品，剛好補足這個關鍵的空缺，不僅重現了攝影裝置〈汜濫〉、超過 100 張的攝影作品投影，也有選自攝影集《Adieu A X》與《Nakahira Takuma 1000》裡由中平卓馬於 1980 年代親手沖印的黑白照片。

很難得有機會訪問中平卓馬遺產 (Estate of Takuma Nakahira) 總監澤田陽子小姐（她在 1989 年第一次見到了中平卓馬，後來成為其遺產總監），以下是我們這次的訪談。

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，氾濫，1974，攝影裝置。

成為相機的男人？

汪：臺灣讀者認識的中平卓馬有一種「傳奇」色彩，譬如形容他在昏倒之後宛如「成為相機的男人」。但這種戲劇性的理解方式，造成的問題是雙向的：一方面向前，中平卓馬的思想究竟有何社會、思想與藝術上的背景往往被觀眾忽略；另一方面向後，中平卓馬在昏倒之後重新開始拍照，直到他去世，這段漫長的時間究竟經歷了什麼樣的變化，也缺少探究。

澤田陽子：這是一個很有趣問題，中平卓馬因為一個無法預期的病變，導致大家將他視為傳奇，但是關於他的想法、特別是生病之後的部分往往被忽略。他在 1977 年病倒，直到 2003 年在橫濱展出《原點復歸—橫濱》才算有一個完整的關於他後期的創作。當時這個展對年輕人造成很大的衝擊，尤其是許多彩色照片，讓他們非常喜愛。但對於熟悉中平卓馬 1970 以前作品的人，不免心中充滿了疑問。

EACH MODERN

亞紀畫廊

對我而言，一方面很高興這個展很成功，但是當時很多雜誌的標題卻讓我覺得有點奇怪，譬如「記憶喪失的攝影師」、「病後的挑戰是純粹的攝影」、「不用花心思去拍攝」。這些反應讓我相當困惑，為什麼大部分媒體都只關注於一個記憶喪失的攝影家？這是一種非常單線的評價方式。對我以及許多研究中平卓馬人來說，這些照片絕不只如此，因為它們充滿了激進主義，而且非常有精神性。

雖然大家所熟知的《成為相機的男人》是一部很好的紀錄片，但對我來講，即使在後來那個狀態，中平卓馬選擇拍攝對象時仍是有自己思想的，比如他曾經拍攝一張照片當中有「森山」二字，這是否隱含一種幽默，因為我們都知道森山大道與中平卓馬的關係〔注1〕。



圖：紀錄片《成為相機的男人》

注 1：森山大道於攝影雜誌《Provoke（挑釁）》第二期加入（該雜誌僅發行三期）。



EACH MODERN

亞紀畫廊

把照片拋回「現實」

汪：如果要從那個戲劇性的中平卓馬印象當中掙脫，或許我們該從他所面對的「現實」問題著手。關於他與左翼運動的關係，臺灣學者張世倫的文章其實已經有精要的討論。這裡我想詢問，他在攝影季刊《挑釁》(Provoke)時期所發表的照片，曾經被東京觀光單位拿去做為宣傳。這件事似乎加深了他對於Provoke時期的反思，他說：「在大眾語言之中展現私我是一種矛盾。」就您的理解，他看到的現實是什麼，他是如何對抗這些？

澤田：早期的中平卓馬確實受到左翼運動影響，但是當時他還很年輕，其實沒有直接參加社會運動，也沒有用攝影去紀錄、解釋這些運動。他對現實的關注，可能更多是來自於影像的被誤用。確實如你所說，他對觀光局消費他的照片非常的生氣。他沒想到自己的照片會成為技術性的語言，而且被抽離了精神性。不過他也瞭解，在媒體社會之中，任何影像只要一流通就會有這樣的風險；而他想到的方法之一，或許就像是1971年他在巴黎雙年展的《循環：日期、地點、事件》(Circulation: Date, Place, Events)這套作品，他把巴黎街道拍到的東西丟回展覽現場，形成一個循環。

汪：談到《循環》，中平卓馬在《為何是植物圖鑑》提及兩個資本主義社會在影像上的問題：一是碎片化，二是由碎片化所造成的誤用。(他在這方面的觀察與蘇珊·桑塔格是類似的。桑塔格也指出：資本主義社會去除影像的脈絡，將每一張影像都與其他張影

像並置然後壓平，成為方便「計量」和「控制」的單位，比如新聞媒體中的影像集錦、每個人身分證上的大頭照，都具有這樣的意涵。)

而他自承巴黎的作品《循環》就是要呈現資本主義社會把影像碎片化的樣態，這與後來他拍攝那些「圖鑑式」的影像，邏輯似乎是一致的，都是把影像均平、無差別地呈現，甚至更為徹底。我們可以這樣聯繫嗎？



圖：論攝影

EACH MODERN

亞紀畫廊

澤田：我舉一個例子，2003 年當橫濱的展覽要到沖繩展出時，中平卓馬其實非常抵抗，因為當中並沒有沖繩的東西。最後他還是在沖繩展出時加入了在沖繩的照片。我並不確定這是否跟之前他對於「現實」的思考有關。中平卓馬內心中有許多事情，雖然後來看起來平靜，其實許多跟他 1977 年以前的思考有關。但是也由於他 1977 年之後基本上靜默了，所以我們要理解中平卓馬時都是從 1977 年以前去尋找線索。當然，這也不免是我們的猜測。現在也有很多中平卓馬的研究者，我們都是透過提問的方式去理解。

中平卓馬後來雖然比較沉默，但他照片中似乎潛藏話語。譬如有些照片裡面有拍到文字，不論是「森山」之於森山大道，或是「琉」之於琉球，都給予觀者無限的聯想。



寫實主義不是記錄

汪：雖然後來的中平卓馬是沉默的，但幸好他在 1973 年健康狀態尚未出狀況時，他的思想其實已經發生轉變；所以他並非因為身體狀況而突然成了「變成相機的男人」，相反的，他是基於現實，以及藝術上的考慮，譬如他對於報導攝影的批判。可談談這個部分嗎？

EACH MODERN

亞紀畫廊

澤田：是的，60、70年代，中平卓馬批判的一個主要目標是報導攝影，因為報導照片總是會被編輯、詮釋。於是對他而言，所謂的現實一定是個人體驗的、是有限制的。他在意的是這些私人的影像因為經過了流動，會被賦予某種象徵，或是成為某種故事的一部分，這就是他所要反叛的。

汪：這也可以澄清一個關於中平卓馬的誤會，當我們說中平卓馬認為「攝影即紀錄」，就我的理解，此處的紀錄並非拍下事物本來的樣子，而是拍攝世界與自我互動的結果。所謂的寫實主義攝影或報導攝影，在中平卓馬看來，會帶來一種誤會，讓觀眾以為那就是世界的真實——但那只是攝影者心中認為重要的現實，讓觀眾把世界變得容易理解與消化（譬如「田園」的鄉村、「殘酷」的戰爭）。蠻有趣的是，這部分也讓我想到羅蘭巴特對於「具有社會意義的攝影」的描述，他們都提到了某種藝術應該不可被馴化（輕易理解）的概念。

攝影不是藝術？

汪：另一個被戲劇性的解釋所隱藏的線索，是中平卓馬後期的實驗，與觀念藝術、超現實主義的關係。特別是他在《為何是植物圖鑑》當中許多的主張，如反對攝影是一種表現、強調照片指示性、應用「圖鑑」的呈現方式，以及去除作者，這些都與觀念藝術攝影有相近之處。您所了解的中平卓馬，對於觀念藝術的吸收與理解是怎麼樣的情況？

澤田陽子：中平卓馬曾經批判過觀念藝術只是「一種表達觀念的風格」。他的確思考攝影，也有觀念，但我不知道是否應該稱他為「觀念藝術家」。或許我無法直接回答這個問題，但當我們與藝術史連結時，中平卓馬其實對於超現實主義有深厚興趣。他雖然沒有在自己的書中提過，但他在1975年曾於雜誌中發表過一篇長文〈Will to the History: Potential Power of Surrealism〉。文中他說，超現實主義做為政治與社會運動的失敗，有影響了他1968年5月在巴黎的創作。超現實主義在日本沒有政治意涵，它只是一種藝術形式。但我們也許可以從中平卓馬論及1920至30年代超現實主義的政治力量中略知一二。

汪：就我的理解，中平卓馬與觀念藝術另一個接榫之處是，兩者都反對美學系統的收編，譬如中平不強調創作者的角色、反對作品具有儀式價值、刻意使用「非藝術」的方式等等（1971的《循環》與圖鑑的方式即為一例）。但其中有兩個問題，一是，中平卓馬的作品不免也成為了藝術的經典；二是，在當代藝術世界中，已經沒有什麼顛覆的作品不

EACH MODERN

亞紀畫廊

能在美術館展出了。那麼，顛覆還有可能嗎？

澤田陽子：博物館是一個將作品去政治化與去社會化的地方，因為作品會被看作是一個過去的物件，而本身的政治與社會意涵會被削弱。阿多諾（T. W. Adorno）曾說，「*博物館是藝術品的家族墳墓。*」中平卓馬的作品也許也會失真而成為經典，但我希望，這些作品有力量的話，它們能自己和觀眾對話。即使它們被館藏，它們也並不僅僅只是經典。



世界存在，我亦存在

汪：中平卓馬後期的照片往往被視為一種「去除作者自我」的實踐，這次亞紀畫廊展出的許多作品都有這個特色。他也曾經稱讚篠山紀信或是尤金·阿杰特（Eugene Atget）那種彷彿沒有作者觀點與故事情節的照片。這跟一般攝影愛好者所說「好照片就是要有故事」恰恰相對。但同時，中平卓馬也主張「*我活著，我經驗*」在攝影當中的重要性，也說所謂的紀錄是「*世界存在，我亦存在*」，所以他並非真的要去除自我。我們要如何去掌握這種一方面去除作者的表現，另一方面又體現自我生命的存在的藝術觀？

澤田陽子：中平在《*決鬥寫真論*》中很常談論 Eugene Atget、篠山紀信、Walker Evans，但我不認為他有說他們拍照時沒有觀點。中平讚賞他們的攝影是因為當中的物件或世界

EACH MODERN

亞紀畫廊

開始自己說話——這是超越攝影師的意圖的，照片自己能說話。這才是他想談論的，而他也其中找到了攝影的可能性。他拒絕當一位會用自我角度控制被攝體的攝影師。我不是很肯定，但我們應該能在《決鬥寫真論》中的文章〈個人的解體·個性的超越〉找到這個問題的答案。

中平反覆地說「完全信任主觀等於藝術家原創的獨特表現」這種想法是沒有用的。當他引用羅蘭巴特與莫里斯·納多（Maurice Nadeau）談論文學的對話時，中平很同意羅蘭巴特說自我運動能解構主觀，然後重新創造主觀。中平也說過「接受主觀的毀滅是必要的」，也就是說被動很重要，持續在解構與重構之中不停的運動是值得的。所以回到問題本身，他所提到的兩件事似乎並不相違。



亞紀畫廊正展出「中平卓馬 Nakahira Takuma : 1974 to 1989」。

汪：回到這次在亞紀畫廊的展覽。中平卓馬的圖鑑是一種「去我」的方式，它僅僅將照片並呈，而不試圖形成一個有趣味的「關係」。在這層意義上，您們在佈展時，照片的編排如何拿捏？（譬如如何不把植物圖鑑編排成為《循環》這樣的風格），編輯者／策展人如何不成為另一個作者（我）？

EACH MODERN

亞紀畫廊

黃亞紀：如果要完全遵照中平卓馬的想法，最後可能這些照片就會完全不能展示了。我們能做的，其實就是盡量不去編輯。譬如這次投影的部分有 120 幅作品，我們確實會擔心編輯是否產生別的意義，所以最後就完全按照拿到照片時的順序去呈現。展場的這些照片，只要是攝影集當中的，我們盡可能依照書裡原來的順序。沒有出版的部分，也是依照原來資料的順序來安排。



澤田：其實就我們的理解，我們也知道中平卓馬跟資本主義是不合的，我們做很多事情也多有顧慮；但從另一個角度來講，我們覺得他的文字與影像都非常有魅力，所以我們希望他能夠廣為人知。在我個人的理解，雖然這些事情有點複雜，但是我還是會專注地推廣，透過大家對於中平卓馬的疑問，堆疊出一個樣貌。

後記

採訪過程中，澤田陽子小姐經常陷入沉思，可以感受到她非常謹慎地不要幫中平卓馬代言。她問我：「你是不是很喜歡中平卓馬？」我想她的意思是，中平卓馬留下了許多的問題，而這些問題是值得所有喜愛攝影和藝術的人一起去面對的。因為自始至終，中平卓馬關心的是「拍攝對我認為具有意義的現實，然後透過照片的發表，將其再度拋回現實。」現在，他把照片拋給了臺灣觀眾，就等你來接招。