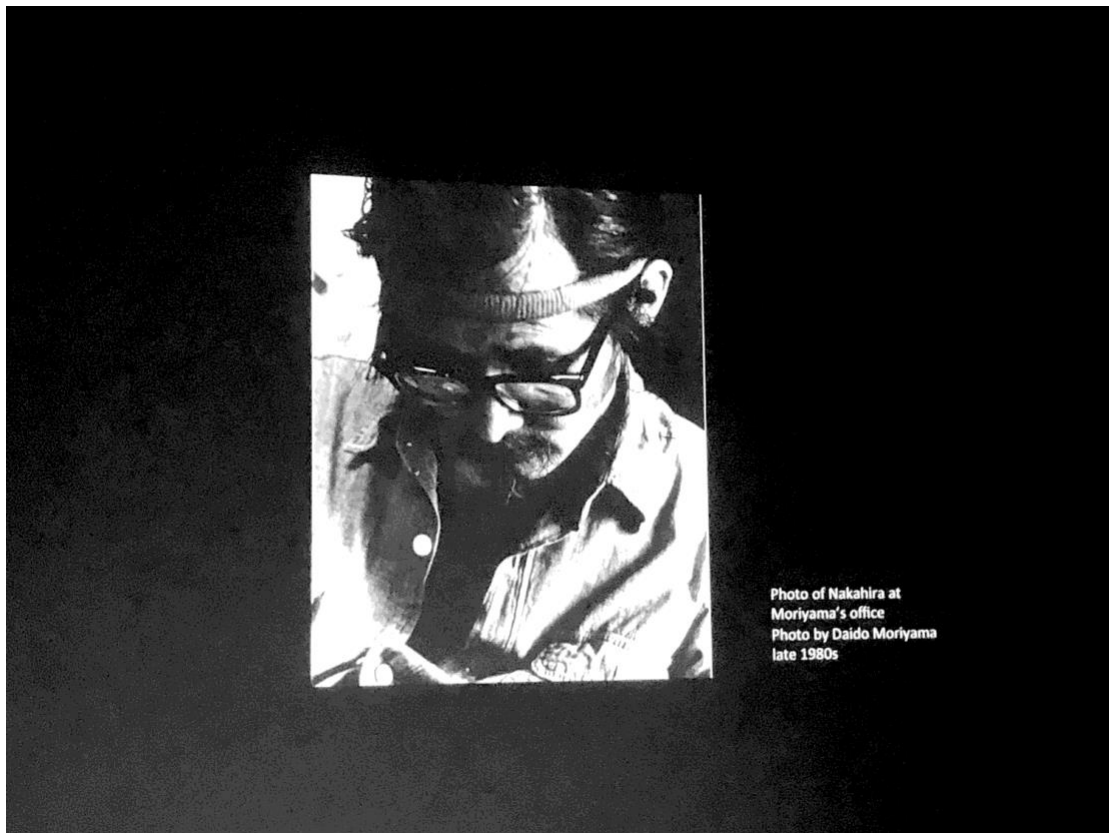


EACH MODERN

亞紀畫廊



「按下快門，一切即已完成。」最純粹的攝影家—中平卓馬

Editor : Twinkle、Ryan

Talk : 澤田陽子、黃亞紀

Text : Vivi、Each Modern

Photo : © Each Modern | © Takuma Nakahira | © SNAPPP

1938 年出生於東京的中平卓馬 (Takuma Nakahira) 是日本攝影運動「挑釁」中最为出名的攝影家之一。在中平卓馬傳奇又戲劇起伏的一生中，不斷地重新思考並重新創造攝影理論與實踐。畢業於東京外語西班牙系的中平卓馬，不僅精通各國語言，從出版的書籍裡也能看出中平很擅長駕馭語言。在成為編輯後，中平卓馬除了擔任寺山修司的連載小說《啊！荒野》專欄的責任編輯，也因為邀稿關係與攝影家東松照明 (Shomei Tomatsu) 相遇，一起策畫「I am a King」專欄。在東松照明的鼓勵下，中平卓馬化名「柚木明」開始在專欄上發表攝影，成為走向攝影這條路的契機。

EACH MODERN

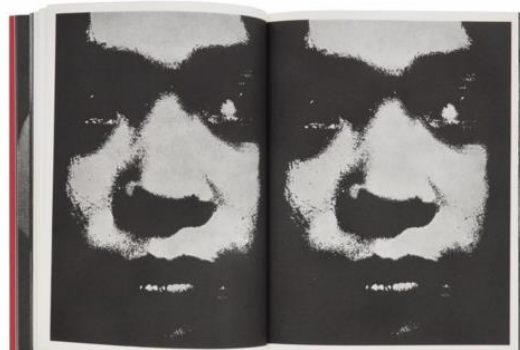
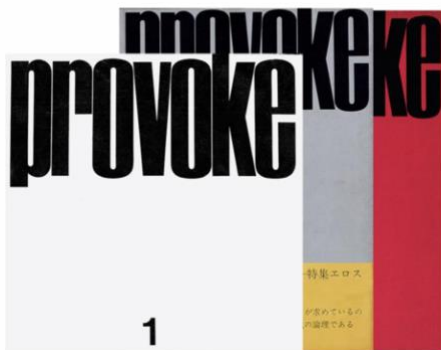
亞紀畫廊

之後更透過東松照明的介紹認識了攝影家森山大道（Moriyama Daido），成為中平卓馬攝影路上一生的摯友。森山大道在著作《犬的記憶》中憶到：「有一天，中平卓馬的脖子上掛一台黑色賓得士單眼相機，跑來我這裡，告訴我：『我現在也是攝影師耶！這年頭越來越難過了。』並且很難得地害羞起來。他瘦瘦的身體掛著一台黑黑的賓得士，看起來很搭。我在神奈川縣逗子市的一家咖啡店裡，教他相機的操作以及曝光的關係。此後我跟他幾乎每天見面，都只談攝影的事。」



攝影家森山大道（左）、中平卓馬（中）、荒木經惟（右） | 90年代，攝影家森山大道（左）、中平卓馬（中）、深瀬昌久（右）

1968年，中平卓馬和多木浩二（Koji Taki）、高梨豐（Yutaka Takanashi）、岡田隆彥（Takahiko Okada）創立《挑釁 Provoke》雜誌，森山大道則在第二期時加入。那時創刊號的副標「為思想發動挑釁用的資料」。1960年-1970年代，中平卓馬受到攝影家威廉·克萊因（William Klein）不斷拍攝粗劣、搖晃、失焦的照片，在那個國家社會劇烈震盪的年代，也許是對現有攝影的批判，也或許是一邊思考一邊提出疑問，並為日本攝影帶來深遠的影響力。

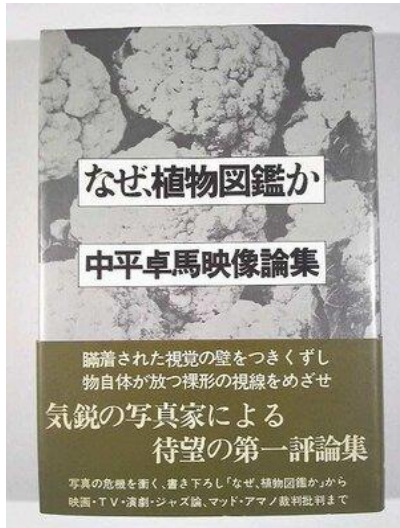


EACH MODERN

亞紀畫廊

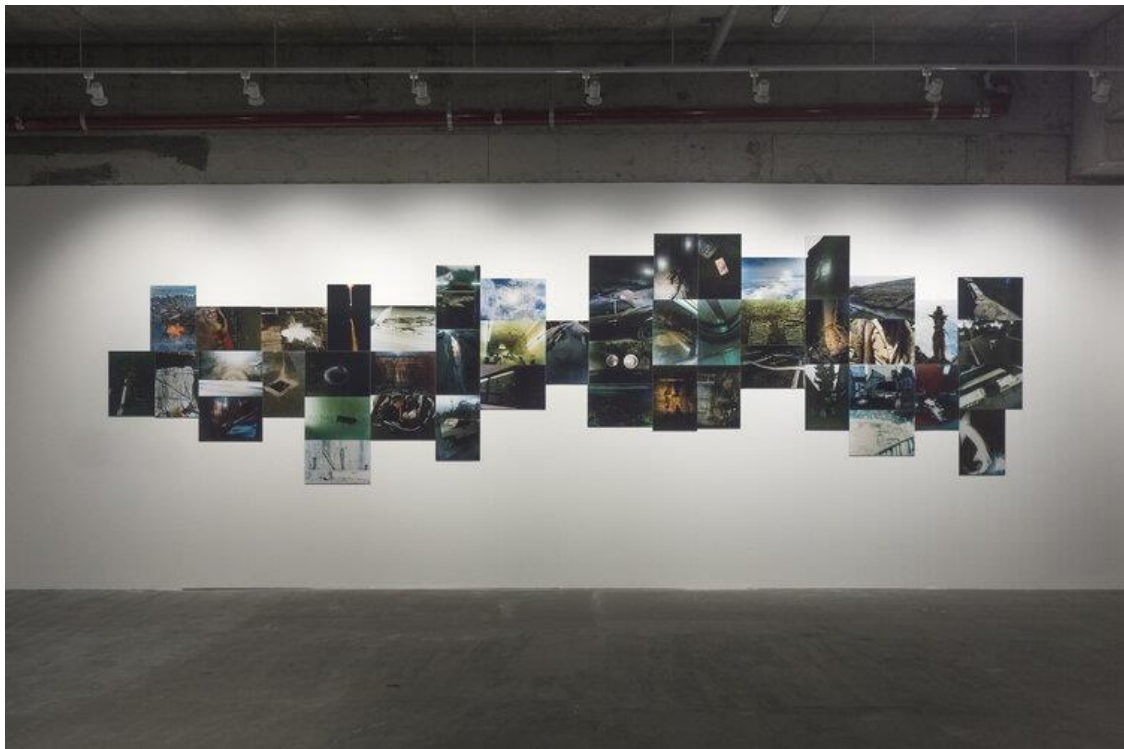
1970年代後，中平卓馬開始對自己的攝影進行「自我批判」，否定攝影的情緒、詩意、意象等，開始主張「圖鑑式」的攝影術。1977年，中平卓馬因嚴重病痛，再陷入意識不明後導致失憶與失語。但卻沒有因此與攝影分離，即使失去記憶中平卓馬依舊不忘攝影，

開始重新拍攝路上的日常所見，加強了去自我化的超現實觀點，讓事物即事物，樸素的凝視世界的樣貌。



1973，初版 為何是植物圖鑑：中平卓馬映像集 / 晶文社

回顧展覽重現了中平卓馬用 48 幅彩色影像組成寬 6m、高 1.6m 的裝置藝術裝置〈汨濫〉，呈現了一幅都市景觀—怪異氛圍的公共空間中汨濫著各種物件與資訊—這些便是中平卓馬在日常生活中所面對並拍攝下來的一切。並也展出超過 100 張的攝影作品投影，並選自《Adieu A X》與《Nakahira Takuma 1000》中由中平卓馬於 1980 年代親手沖印的黑白照片，而這也是中平卓馬親自沖印的作品首次在藝廊空間中展出。



中平卓馬，汨濫，1974，攝影裝置 Nakahira Takuma, Overflow, 1974, photographic installation

EACH MODERN

亞紀畫廊

這次 SNAPPP 也很榮幸能夠與中平卓馬遺產 (Estate of Takuma Nakahira) 總監澤田陽子與策展人黃亞紀一起聊聊在 Each Modern 亞紀畫廊展出的《中平卓馬：1974 至 1989》展覽。澤田女士針對每個問題都是仔細思考，並列舉許多資料後才開始回答，甚至快到她應該搭飛機的時間，還是堅持深思熟慮再回答，有些問題也透過事後信件的回覆，認真仔細的風格讓人印象深刻。如果反推中平卓馬創作時間軸，在東京國際近代美術館展出〈汜濫〉作品的時才 36 歲，三十幾歲的年齡有如此創作的動機與構思實在使人震驚，中平卓馬的作品不僅僅是對時代的一種攝影洞見，更是人類對於攝影思考這件事情的一大進步。感謝亞紀與其團隊帶中平卓馬的作品進來，對於台灣的創作環境來說至關重要。

SNAPPP：這次展出的〈汜濫〉作品，1974 年曾經在東京國際近代美術館展出，你覺得那時人們看到的感覺、跟現在人們看到的感覺有什麼差異？

澤田：由 48 張影像組成的〈汜濫〉1974 年在東京國際近代美術館那邊的攝影室中所展出，除了中平卓馬外，同一期展覽的有一些大家較為熟悉的名字，像是荒木經惟、森山大道、筱山紀信、深瀬昌久、高梨豐...等等攝影家。1974 年日本《朝日相機》雜誌有對此展覽做出評論，當時是 A、B 兩個學者對談，大家對這展覽評價都蠻正向，在 1974 年當時基本上是好評，不過只有這篇文章留下來了。



「15 人の写真家」展（東京国立近代美術館、1974 年）

1975 年 4 月《朝日相機》對中平卓馬〈汜濫〉的評論節錄：

「中平卓馬比預期的更為有趣。顏色極其非現實，讓人深刻感覺到類似攝影虛構性般的東西。但同時又尖銳地感知到與事物相遇時那作者的感性，以及屬於這個時代的視線。所謂攝影家的意識，就是將這種視線以顯在化表露，將與情狀相遇轉化為與事物相遇，這是非常有趣的。我在展覽入口遇見背著後背包的中平，雖然他說「我要為松永事件去沖繩了」，但這樣的中平也從未把「相機當作武器」。」

另外，2003 年在橫濱舉辦中平卓馬回顧展覽時，這件作品也有從美術館裡借出來展出，與此同時也發表了新作品。新作品的彩色非常激烈、鮮明，而〈汜濫〉是屬於比較幽暗、沉穩的作品，也因此

EACH MODERN

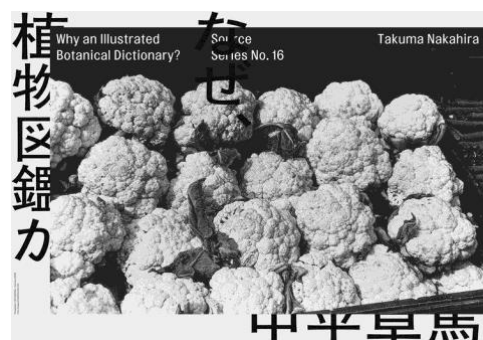
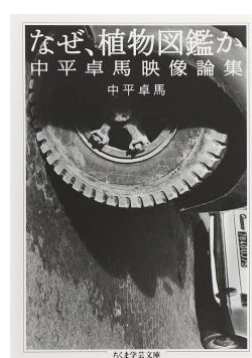
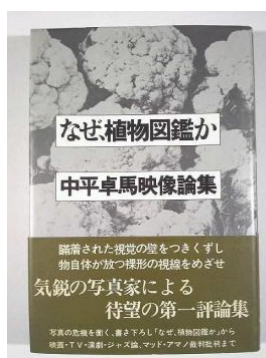
亞紀畫廊

關注沒那麼高，相對評價也較少。不過中平卓馬 1974 年前的作品非常少，所以對於橫濱回顧展來說〈氾濫〉是很重要的作品。而〈氾濫〉這個作品之所以可以復刻，也是因為美術館當時展覽後有留下來很完整的紀錄照片，才能知道呈現的方法，讓現在有機會再現給大家看。

亞紀：我覺得大部分人依舊覺得，即使是 40 年前的作品，到現在來看都還是非常的前衛。透過這幾天的觀察，很多來看展覽的人能夠站在作品前看非常久，所以就算覺得作品有難度，但依舊深深被吸引吧。

SNAPPP：早期中平卓馬以黑白、粗顆粒、高反差的為主，而當時一起參與《挑釁》的森山大道持續將「粗劣、搖晃、失焦」風格展現到極致；而中平卓馬卻推翻了自己的觀點，走上一條相反的路。並其後中平卓馬也開始拍攝彩色作品，聊聊當時的轉變吧！

澤田：中平卓馬在 1971 年後開始拍攝彩色影像，雖然不像更後期的彩色作品那麼鮮明，但也是非常有趣。事實上攝影作品的原作很難廣泛流傳，大多還是要以攝影集等形式流傳下來。在 60、70 年代，雜誌文化在日本其實是非常蓬勃的。中平卓馬最廣為人知的一本攝影集為《為了該有的語言》，這本出版後的 1970 年代，他也在雜誌中也發表更多的彩色照片。這其實是一個非常有趣的時期，因為這時期剛好是他在 1973 年發表《為何是植物圖鑑》的前後，那他在《為何是植物圖鑑》中批判了自己以前的作品，包括《挑釁》還有《為了該有的語言》。他認為這些作品實在是有點太詩意、太賣弄了，所以那之後宣布他要來拍彩色照片。



(左) 1973，初版 為何是植物圖鑑：中平卓馬映像論集 / 晶文社

(中) 2007，なぜ、植物図鑑か—中平卓馬映像論集 (ちくま学芸文庫) / 筑摩書房

(右) 2017，為何是植物圖鑑 / 臉譜出版社

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，氾濫，1974，攝影裝置 Nakahira Takuma, Overflow, 1974, photographic installation(detail)-3

SNAPPP：〈氾濫〉裝置中總共有 48 件影像也都是彩色作品，經由這些片段感受到整體的不完美性，也不禁想起中平卓馬所提出的「圖鑑式」理論。當時持續發表彩色作品的中平卓馬，似乎也透過彩色作品再次攝影。

澤田：我們其實已經證實了〈氾濫〉裝置中，其某些影像已在某幾期的雜誌上被發表過，大部分是 1971 年至 1974 年，這些影像被以〈植物圖鑑〉、〈城市一〉、〈城市二〉等名稱作為發表，有些甚至被選為建築雜誌的封面。那總之，我們看到這些彩色照片還是可以看到與早期的中平卓馬的黑白作品連結，無論是黑白或彩色照片，其實都是中平卓馬透過獨特認知來捕捉當時城市樣貌。然而「理論」跟「實踐」並不是總可以一起實現。有趣的是，如果有人完全按照中平卓馬所撰寫的文字去做攝影的話，其實會以一種預設立場的方式來進行拍攝。因此這時期的彩色作品，他應該被看待成對「攝影」「城市」「物質性」的重新詮釋。

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，氾濫，1974，攝影裝置 Nakahira Takuma, Overflow,1974, photographic installation(detail)-1

中平卓馬，氾濫，1974，攝影裝置 Nakahira Takuma, Overflow,1974, photographic installation(detail)-4

SNAPPP：不過我們很難不透過主觀認知去投射事物意義，關於〈氾濫〉我們要如何更深一步地了解呢？

澤田：即使會很想去了解每一件〈氾濫〉中的影像，但我並不打算去解釋，希望透過這段文字能幫助各位自行去理解中平卓馬的觀看和實驗。

「白晝，事物就像它本身應有的樣貌般存在。赤裸裸地，它的線、形與質量，然而我們的視線只能沿著外表加以描摹。它必然帶給我們痛苦。因為我們給他命名，而且希望在命名之後據為己有。然而事物拒絕如此，並因拒絕始成為事物本身。面對視線的侵略，事物採取防禦的態勢，接著事物即展開對我們的侵略。只有承認它—承認沒有形容詞（亦即意義）的事物之存在，接受未來永劫事物只會依照事物本身的邏輯存在。事物不是那樣而是這樣存在，你必須俯首默認，那裡邊沒有絲毫詩意介入的餘地。」

—節錄自中平卓馬著作《為何是圖鑑》

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，氾濫，1974，攝影裝置 Nakahira Takuma, Overflow, 1974, photographic installation(detail)-5

SNAPPP：〈氾濫〉在當時是一個很實驗性裝置，另外也有出版《氾濫》攝影集，之中有什麼不同嗎？在這個年代展出，觀看者的想法有什麼不同嗎？

澤田：書的形式其實是在某種程度上，讓眼睛只能線性的觀看，但以裝置形式呈現時並不會，希望觀賞者在展覽中享受視線在〈氾濫〉裝置上游移時，還有身體跟著擺動的時候，因為觀眾的反應可以讓作品再次活起來。



EACH MODERN

亞紀畫廊

SNAPPP：二樓展間的順序安排十分巧妙、有趣，在作品選擇上有什麼原因嗎？有想過是要讓觀眾是順時針觀看或逆時針看？

亞紀：二樓作品選擇有兩個方向，大多是我從《Adieu A X》這本書裡挑選與中平卓馬最貼切、聚焦的作品，另外再發展出其他作品。但確實提到順序這件事情，老實說有點困難，因為中平卓馬是個最純粹的攝影家，不希望去做過多意義產生敘事。我也擔心我們自主去安排作品順序會產生新的故事，所以最後決定完全按照攝影集的排序。我想沒有重新編排，就是最接近藝術家原始的意思，且也不要多加詮釋，因為中平卓馬的作品視覺感都很強烈，並不需要做太多的安排、編輯。



SNAPPP：這個選擇與決定是非常好的，可讓大家自己去思考、感受，不會加註我們的意念在上面，也不會因此失去本意。

澤田：不特意去強調某部分，其實展覽整體很平均，我認為這樣的安排很好。就像當時中平卓馬每天都出去拍照，但不是為了拍很多作品，也不是為了去拍這些東西而拍，而是在整個行為中拍到了這些東西。我想這樣平均的安排也許是最符合本意的。

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，無題，1980s，來自《中平卓馬 1000》Nakahira Takuma, Untitled, 1980s, from "Takuma Nakahira 1000"-1

SNAPPP：如果將攝影想成是一項『找尋問題』的行為，覺得中平老師會想要讓看到作品的年輕人或觀眾去思考什麼樣的問題？



『讀賣新聞』1971年11月11日朝刊

澤田：那時候中平卓馬還在世，有人想去找中平討論松永事件（註），出版一本書並獲取許可松永事件就是政治上的事件，那時中平卓馬說：「其實現在的人跟松永事件已經沒有關係了，現在這個是我的問題，你們如果要編你們的書，就要去找到你們的問題。」所以其實都沒有給答案，中平卓馬不喜歡給大家一個正確答案，希望大家都能用自己的方法找到自己的答案，所以我想中平卓馬可能會說：「你要自己去找出答案。」

註：1971年11月10日，日本沖繩發生因不滿回歸協議內容而引起的罷工衝突事件。當時《讀賣新聞》早報刊載兩張照片，標題寫著「過激派痛打

警官被活活燒死」，內容也指向一名少年松永打死警官，但有證據指出事實正好相反，松永只是試圖救助著火的警官。這兩種對影像不同的解讀，對中平卓馬帶來很大的衝擊，開始思考「攝影是記錄」這個的巨大陷阱。

EACH MODERN

亞紀畫廊



SNAPPP：可以聊聊為何這次會想在台灣舉辦中平卓馬的展覽呢？

亞紀：為什麼對於在台灣辦中平卓馬的展覽，抱持很大期待，主要是因為台灣是目前唯一翻譯兩本中平卓馬的著作的國家，中平卓馬認為文字思想跟攝影是同等重要。但像大家已經熟悉兩本著作內容卻沒看過實際作品，還是會有不理解跟斷層地方。就像先看文字再看影像、先看影像再看文字，會一直不斷有新的想法出現。即使至今為止在歐美辦了許多中平卓馬的展覽，反而反應沒有那麼好，可能是因為到現在翻譯成英文的著作幾乎沒有，就單看攝影作品沒有配文字的話，在理解上還是會有差距，因此非常希望能在台灣繼續舉辦。

SNAPPP：中平卓馬是編輯出身再踏入攝影，探求語言跟攝影之間的關係，不但挑戰政治與體系的權威，也並不斷拋棄自己的觀點。中平卓馬一直用不同方式提出問題，當時攝影的環境是如何呢？

澤田：在 1963 至 1971 年之間，中平卓馬其實在新聞發表了超過 300 次的作品，有時只有文字、有時只有圖片，有時圖文並茂。除了發表作品，中平卓馬也會跟一些藝術家、評論家在不同場合進行對話跟討論，所以在 1960 中期後的 15 年裡，中平卓馬是一位十分活躍的攝影家和作者。事實上 60、70 年代的日本，攝影原作其實是很難被看到，也沒有什麼展出的機會。所以當時日本很盛行非商業、獨立的空間的藝廊，大部分是藝術家自己租一個空間展示。看見原作也是屬於比較小眾。不過當時中平卓馬從頭到尾都沒參與，大概是因為他總是一個人做事。

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬写真展「あばよ X」の告知はがき / FOTO DAIDO / 1989年5月3-10日

SNAPPP：您覺得中平卓馬是出生在適合的年代嗎？還是早點或晚點更好。

澤田：中平卓馬出生於 1938 年，然後在 2015 年過世。那就是他的生命時程，而也就那樣活過了。中平卓馬需要在那個時期生活，政治與社會的種種細節都在每一刻都成為所注意的事情，並確立了他的生命與思想。所以，我無法想像中平卓馬在不同的時空中生活會是一件怎麼樣的事情。

SNAPPP：中平卓馬顛覆了許多攝影見解，如果現在有機會向目前學生交流，您覺得中平卓馬會如何教育學生？

澤田：我認為中平在重新審視，不斷的發展對於攝影的思想，所以我並不太確定他是顛覆的狀態。如果中平有機會教學生的話，我想他會和學生說他當下的思考。



中平卓馬在底片盒上的手寫筆記。 @nakahiratakuma

EACH MODERN

亞紀畫廊



2003，紀錄片『カメラになった男—写真家 中平卓馬』/ 導演 小原真史

SNAPPP：攝影對於中平卓馬而言像是一種行為，不像去完成一件作品。另外中平卓馬也被稱為『成為相機的男人』，針對這個稱號有什麼看法嗎？

澤田：這可能要問紀錄片《成為相機的男人 The Man Became Camera》的導演小原真史了。早期，中平卓馬會說相機與攝影師的關係，就是一個沒有意識及思想的東西被一個有意識的人透過生體操作。他思考的是要如何將兩者連結，然後想要在作品中實踐兩者的衝突。我覺得這樣相機與攝影師的關係基本和中平卓馬生病前的攝影實踐相同。即使失去記憶，他選擇被攝體拍照以及被邀請出版攝影集挑選作品時，還是不太能像是相機一樣沒有意識的去做。以這樣來說的話，我就會覺得這樣的稱號有點失真。

亞紀：我覺得中平卓馬的視覺不斷在跳躍，但同時又完整的在游移，讓大家可以很直接去連結，這場景很像什麼什麼東西，讓大家覺得很有趣；但他的東西就會把所有企圖擬人化的連結全切斷，就是很單純、很純粹的東西，我覺得這是很難做到的部分。

EACH MODERN

亞紀畫廊



2003，紀錄片『カメラになった男—写真家 中平卓馬』/ 導演 小原真史

SNAPPP：用一句話形容中平卓馬這個人。

澤田：我大約在 2002 年認識中平卓馬。就我所知，他很迷人、喜歡開玩笑，有種反抗的精神。

SNAPPP：中平卓馬有浪漫的一面嗎？

澤田：我認為他有。某種層度而言，他是一個很浪漫的人，他想改變世界，他有著革命的精神。

SNAPPP：現在年輕人或愛好攝影者應該如何觀看中平卓馬的作品？要怎麼幫助大家去了解中平卓馬的作品呢？

澤田：其實像我是 2002 年後才認識中平卓馬，那時他拍很多彩色作品，一些老人家、花花草草、流浪漢、寺廟，屋頂阿，其中我很喜歡「屋頂」這個主題，我就問他：「你是不是真的很喜歡屋頂，所以才拍那麼多屋頂啊？」結果他回說：「我沒有在拍屋頂。」我才發現，原來如此啊，原來沒有在拍屋頂啊。

後來我們討論後，覺得人類把這個叫屋頂，但屋頂不會叫自己為屋頂。所以當我們稱呼這個畫面為屋頂時，其實是一件很微妙的事情。作為一個人因為已經有自己的認知了，所以看這東西時很難不叫屋頂。這也是言語和影像很重要的關係，其實這個問題都存在整個影像裡，希望年輕人看作品時，可以去除對所有東西的認知，全部去除後，再來看這些問題。很奇怪的回答吧（笑）。

EACH MODERN

亞紀畫廊



中平卓馬，無題，1980s，來自《中平卓馬 1000》Nakahira Takuma, Untitled, 1980s, from "Takuma Nakahira 1000"

SNAPPP：中平卓馬後期批判了自己的照片，否決詩意、意象的表現，但生命與紀錄現實間的曖昧關係似乎充滿不確定性。覺得在這個時代，攝影師要如何透過中平卓馬的作品，來思考攝影師與世界的溝通方式？

澤田：剛剛也有提到現實世界與自己的關係，就像「自我表現」，但其實中平卓馬是反對自我表現，他不希望在作品中有自我表現。但這問題其實沒有一定的答案，所以像中平卓馬一定覺得這問題是開放式。

亞紀：其實像〈氾濫〉是非常適合年輕人參考的作品，比起二樓展覽中其他作品更容易理解，因為像樓下拍攝主題和拍攝手法，對很多攝影者來說是很接近、可重複的做法，但是像中平卓馬切除擬人化的作品，用構成來達成開放的敘事，在 1974 年做到非常高超的表現。對於現在的年輕人來說，這個作品確實可以提供創作者很多新的啟發。

參考書目：中平卓馬《為何是植物圖鑑》 / 中平卓馬、篠山紀信，《決鬥寫真論》 / 大竹昭子《日本寫真 50 年》