

石內都：攝影作為痕跡



石內都，〈Yokosuka Story#30〉，1976 – 1977，© Ishiuchi Miyako

訪問 | 石內都，安娜伊斯·羅施(Anais Roesch)與瑪蒂爾達·塔茲卡(Matylida Taszycka)

出處 | AWARE 11 July 2020

<https://awarewomenartists.com/en/magazine/ishiuchi-miyako-la-photographie-comme-trace/>

四十多年以來，石內都不斷的質疑歷史並用她的攝影揭露隱藏的故事。這次的採訪於 2019 年 12 月在她位於日本桐生的家中進行，展示女性如何努力提高知名度：目擊者、主要演員、匿名模特兒與藝術家們在她那一代最著名的日本攝影師的特寫鏡頭下被看見。

安娜伊斯：石內都，您出生於 1947 年，童年的大部分時間都在橫須賀，一個主要軍事港口度過。戰後環境如何影響您的創作？

石內都：我與這座城市的相遇對我的影響很大。我出生於群馬縣，但我到了可以上學的年齡時，我的母親、弟弟與我加入當時在橫須賀工作的父親。我從 6 歲到 19 歲住在那裡。那裡有一個美國海軍基地，令我驚訝的是，在那裡我發現了界線的存在。我被禁止使用特定的街道——因為那裡發生過強姦事件——這使我發現我是個女人。在這個被佔領的城鎮上，性犯罪屢見不鮮。當地人

EACH MODERN

亞紀畫廊

已經對這些事感到習以為常，但身為一個外來者，我無法接受。我非常震驚。美軍於 1945 年以及後來盟軍在沖繩犯下的強姦案直到 1995 年才被報導，但在橫須賀他們仍然沒有受到起訴。當我還是一個孩子的時候，我對這個小鎮的感受很複雜：它讓我感到厭惡，但同時我又被它吸引。

瑪蒂爾達：您把您的第一個攝影系列獻給了它。

石內都：《Yokosuka Story》（1977 - 1978）是我整個生涯的起始點。對我來說，這就像回到我的根源。我想要表達我的痛苦。在我的前幾個系列《Apartment》（1978 - 1979）與《Endless Night》（1978 - 1980）裡面，我嘗試把我的傷口轉化為照片。

安娜伊斯：在您之前，其他藝術家也對橫須賀表現出了興趣。您當時知道他們的作品嗎？您的創作手法與他們有什麼不同？

石內都：我開始拍攝橫須賀，因為我覺得我是唯一能揭露這座城市真實面貌的人。當然，我有意識到森山大道（生於 1938 年）與東松照明（1930 - 2012）的系列作品。然而他們拍攝的是美國區的照片，這在抗議越南戰爭的背景下對他們而言是有意義的。森山大道與東松照明透過男人的眼光描繪橫須賀，而我，作為一個女人，不被允許進入美軍基地。他們拍攝美國，而我則描繪了我童年的故事。我的方式相較而言更為私密。以我的方式，我繪製了軍事基地周圍的所有街區，總共製作了三個系列。

瑪蒂爾達：時間是您整個創作中無所不在的主題。以《1・9・4・7》（1988 - 1989）為例，您仔細地檢視與您同年出生女性的身體。這是為什麼？

石內都：我開始創作那個系列的時候才剛滿四十歲。我想知道如何才能讓時間的流逝變得可見。如何拍攝人一生中的四十年？我決定嘗試捕捉五十名女性手腳上的痕跡。她們都帶著代表歲月流逝以及從事的各種職業的印記。我覺得這很美麗。這算是某種自畫像。因為我與我的模特感同身受。

然後我對疤痕產生了興趣。像是之前的系列《Scars》（1991 - 2017）源於我的個人歷史。我們每一個人都有自己的痛苦和創傷，在我看來是我們仍然活著的證明。

EACH MODERN

亞紀畫廊

後來在《Apartment》系列中，我拍攝建築物衰朽的牆壁。對我而言，牆壁是建築物的皮膚，而身體是建築的一部分。這三個系列有連續性：它們都來自於想要捕捉時間並將其轉化為圖像的意志。

自從我開始攝影以來，我就喜歡在暗房裡工作，現在仍然如此。這就是我作為藝術家的定義。對我來說最終的成品不如沖洗過程本身重要。在暗房裡反映了我與時間的關係。就像《Scars》或是《ひろしま/hiroshima》（2007 – 至今）系列，我在其中拍攝核爆受害者的遺留物照片，目標是凍結一個時間點。

攝影使人們捕捉到肉眼看不到的東西。它編織了過去與現在之間的聯繫，也因此是無價的見證與傳播工具。我最近了解到圖像作為痕跡的重要性。在她的一生中，我的母親一直保存著一張團體照，照片中可以看到她與 1934 年駕訓班的畢業生們站在一起。

安娜伊斯：您將非常個人的系列《Mother's》（2000 - 2005）獻給了她。如同肖像照一般，您一絲不苟地記錄了她的個人物品：內衣、鞋子、口紅等。

石內都：我的母親在 18 歲的時候考到駕照；她是群馬縣第二個會開車的女性，也是第一個來自工人階級背景的女性。從那時起，她就成為美軍基地的卡車司機。我在拍攝《Scars》系列的時候也拍攝了我的母親，她身上有燒傷的痕跡。這對我來說非常震驚。那是讓我開始嘗試讓她的物品永垂不朽的時候。拍攝過程感覺是種延長我與她討論的方式。

《Mother's》系列在 2005 年於第 51 屆威尼斯雙年館展出於日本館。這標誌著我職業生涯的一個轉折點，並走向國際化。這系列後來也在東京都寫真美術館（TOP Museum）展出，由笠原美智子策展。這次展覽之後，我受邀利用莞島和平紀念博物館保存的物品創作類似的作品。

在某種程度上，我把這整個演變都歸功於我的母親。

瑪蒂爾達：您在東京多摩美術大學學習紡織品設計。是什麼促使你開始使用攝影媒材？

石內都：我大學的時候研究紡織。我在 28 歲的時候才拿起我的第一台相機。一個熟人為我提供在暗房裡工作的必要工具。我決定使用它們，因為我有的是時間。我買了成卷的膠卷、紙以及化學

EACH MODERN

亞紀畫廊

品。當我第一次踏入暗房時，我被一種懷舊的感覺淹沒。沖洗相片所需的化學原料與用於固色織物的相同。我明白攝影就像是染布。人們常常認為織物是平的，其實它如浮雕。光線和空氣穿過它，就如同膠片或銀鹽的顆粒一樣。這也是為什麼我的 vintage print 尺寸如此大。當我製作我的第一批照片時，我使用了一個 20 公尺長的紙捲，就好像我為織物染色一樣。我最近在搬家時重新發現了它們。

織物是最靠近皮膚的東西，它可以保護和增強身體。例如內衣就像是第二層皮膚。在《ひろしま/hiroshima》系列中，如同《Mother's》，我對人過世後留下的衣物很感興趣。身體在織物上留下的印記對我來說充滿意義，因為這是人存在的證明。

安娜伊斯：您曾參加 1968 年發生在大學裡的學生起義。那段時間如何影響你後來的相關投入，尤其是在你與女性相關的作品中？

石內都：1968 年男人都在街道上，而女人則被困在廚房裡。起義總是由男性主導，這種傳統的角色分配並不適合我。因此我很快就放棄了這項承諾。另一方面，我從一開始就參與了婦女解放運動。1976 年我在橫濱的清水畫廊組織了「百花繚亂」(Hyakka Ryōran) 展覽，展出包括我在內的十位女攝影師的作品。當時我 29 歲，覺得自己在爭取平等的鬥爭中參與的不夠多。該展覽就是出於這種遺憾而誕生的。受邀得其他藝術家也都是二十多歲。她們中的一半後來都結束了自己的職業生涯，其他人則至今已經去世。當時的女性在攝影界面臨嚴重的歧視。我們自行組織，並透過選擇拍攝男性肖像來刻意扭轉傳統角色形象。我們為自己重新挪用了這個主題。以我來說，我選擇拍攝男性裸體。我也為展覽撰寫文字，打算將其作為一種宣言。這也是一個合作項目，所以我們決定不簽名在自己的作品上。儘管我們付出了努力，但藝術界完全忽視了我們。令我驚訝的是，如今這個展覽逐漸被重視。1967 年它只引起了電視和小報的注意，單單是因為被其內容的挑釁性吸引！它標示著我職涯的開始。一年以後我就創作了《Yokosuka Story》系列。

沒有充分參與學運的懊悔仍然存在我心中。透過我的作品，我以藝術家的身份尋找一種與社會的關聯。

瑪蒂爾達：您會稱自己為女性主義者嗎？

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com

EACH MODERN

亞紀畫廊

石內都：我對女性感興趣，因為我自己就是女人。我擁護自己的身份認同，但我從來都不是活躍份子。對我而言，「百花繚亂」展覽是我成為藝術家所需要採取的立場。

從歷史的角度來看，歧視是個持續存在到現今的事實。藝術表達可以用做工具來譴責我們不認同的東西。這就是我與我的攝影所想做的：我揭露對我來說很重要的問題。當我在《Endless Night》拍攝橫須賀的老妓院時，我的目的是批評商品化女性的身體。這是我對其他女性表現承諾的一種方式。堅持自己是一個女人的身份認同對我來說一直很自然，但我覺得沒有必要採取政治立場。而相對而言，「百花繚亂」的策展人笠原美智子則是一位真正的女權主義者！

安娜伊斯：2012年，你受墨西哥城的 Casa Azul（現為芙烈達·卡蘿博物館）的委託紀錄三百多件芙烈達·卡蘿的物品。這個委託說明了您對芙烈達·卡蘿（1907 - 1954）的興趣嗎？

石內都：《Frida by Ishiuchi》系列緊隨《Mother's》後出現。看到我記錄我母親個人物品的作品後，Circe Henestrosa，「Appearances Can Be Deceiving: The Dresses of Frida Kahlo」（2012 - 2013，芙烈達·卡蘿博物，墨西哥城）策展人聯繫邀請我拍攝芙烈達·卡蘿的衣服，這些衣服是在2004年時重新開啟一個被 Diego Rivera（1886 - 1957）密封的浴室時發現。在我接受這個邀請之前，我只看過芙烈達·卡蘿畫作的複製品並且不是特別地喜歡它們。但一到了現場，我就被大大震撼了。我對她與她的作品看法完全改觀。我之前想像著的是一個生活充滿了愛情的堅強女人。我看到她的作品的時候發現不是這麼一回事。芙烈達·卡蘿首先是一位找尋自己身份的嚴肅藝術家，她與男人的關係則在這之後為她的藝術服務。我終於能夠理解她。

這個相遇鼓勵了我。這是一次美妙的經歷為《Mother's》系列替這個計畫提供了契機，我將永遠感謝我的母親。

瑪蒂爾達：您是否受到其他女性藝術家的啟發？您如何看待年輕一代，尤其是現今你也成為他們的參考？

石內都：首位日本女性攝影家島隆（Shima Ryū 1823 - 1900）來自桐生市，而我也。我在六歲的時候離開，但如今又搬回來了。我是自學的，所以我無法說我受到了前幾代人的啟發或影響。年

EACH MODERN

亞紀畫廊

輕的時候我對欣蒂·雪曼（生於 1954）的作品很感興趣，最近又重新發現山沢栄子（1899 - 1995）的作品。

1976 年我辦的展覽很難找到十位女性攝影師，從那之後情況發生了很大的變化。那時候，許多藝術家結婚後就放棄了創作，如今她們可以選擇繼續前進，因為男人也在變化。有很多才華洋溢的女藝術家——事實上，近期所有最好的照片都是女性所拍攝。數位攝影的發展使我們能夠打破藝術與商業攝影的界線，也有助於增加女性攝影師的數量。

整體情況還是比較複雜，但是攝影是非常適合女性的一種媒介，而我們越來越多人願意以攝影藝術家的身份來定義自己！