

EACH MODERN

亞紀畫廊

中平的循環

馬修 S·維特科夫斯基 (Matthew S. Witkovsky)

「這項計畫的成效，讓我第一次感覺到，我所說的以及我所做的，開始認同彼此。」
—中平卓馬，朝日相機，1972 年二月

1971 年九月二十八日下午，日本評論家兼攝影師中平卓馬（晚了幾天）踏上第七屆巴黎雙年展的旅程。當時他唯一的感覺，就是「空虛」和「絕望」。中平將這些感受發表在同年十二月的日本週刊《朝日新聞》(Asahi Journal)，文中論及他對當代藝術現狀的不滿，當然，也包括他個人作為創作者和評論者的失望。現場多數值得讚賞的作品雖然都在攻擊社會體制，然而這些作品的創作者，卻又故作姿態地與這個體制保持距離。中平認為這樣的藝術只不過是體制的最表層，它創造一個近似遊樂場的空間，讓藝術家在此場域裡頭，徒勞地進行對資本主義和獨裁政權的抵抗。這些能量對支撐創作者的自我 (ego) 固然存在既得利益，然而追根究柢，重要的還是藝術品和其具備的交換價值：個體性只不過是被建構出來的商品而已。即便如此，中平在《朝日新聞》和二月的《朝日相機》(Asahi Camera) 雜誌，仍然以篇幅甚長的內容，表示投入巴黎雙年展的經驗讓他重拾希望，相信藝術和藝術評論在世界上仍有其存在意義。何以中平 1971 年的作品《循環：日期、場所、事件》(Circulation: Date, Place, Events) 能夠建立起此種樂觀的態度呢？

正如法蘭茲·普里查德 (Franz Prichard) 在此專題別處提及，中平卓馬在 1965 年左右才開始從事攝影與評論工作，然而他在 60 年代晚期便已迅速躍昇為日本當代文化圈裡最具影響力的人物之一。中平尖銳的書寫，不僅衝擊當時文學、電影、政治，尤其是攝影領域的既定論點，他更以驚人的速度與頻率發表文章與攝影作品。中平希望攝影與評論兩者之間能夠靠得更近——一種在行動上共同聯合的力量，而非只是互為補充的關係。此種聯合行動所欲達到的效果，若引用戰前德國評論兼理論家華特·班雅明 (Walter Benjamin) 偏好的詞彙，或許近似於「啟迪」(Illumination)。班雅明的文章在 1960 年代晚期初次被翻譯成英文和日文：而「啟迪」日後便用於形容那些宛如閃光燈般灼熱、明亮，提供人們洞見的照片或零碎片語。中平協助創辦的攝影刊物《挑釁：為了思想的挑發性資料》(Provoke: Provocative Materials for thought) 壽命雖短，卻在那幾年間成為東京文化圈的開路先鋒，其糾纏不休的訴求和渴望，正是刊物得名的緣由。書寫與攝影不僅要爆炸性地照亮世界，它們也該點燃彼此。中平劃時代的攝影集《為了該有的語言》

EACH MODERN

亞紀畫廊

(For a Language to Come) (1970)，更是凸顯他對徹底檢驗世界——影像關係的強烈執著。然而中平始終對自己感到不滿意，甚至嚴重到為了嘗試發展一套有效分析當代文化的方式而身心俱疲。

「攝影有辦法挑發語言嗎？」(Has Photography Been Able to Provoke Language?) 中平在 1970 年三月，著作發表前八個月左右如此提問：「語言只有在人類的使用下，才能被賦予生命。」他強調若失去主觀視角，語言只剩下符號與概論的存在。然而要真正地喚醒語言，配置語言，便意味著必須承擔破壞個人精神的風險：「這種『爆發性的語言』，是此時此刻，以單一個體狀態生猛存活至今的語言。」中平試圖產出、循環的，正是此種在瘋狂邊界精密執行、「生猛存活」的洞察力。(近期由 Tokyo house Osiris 再版的《為了該有的語言》與《循環：日期、場所、事件》，普里查德翻譯了該篇及其他文章，兩本書籍最後也收錄文化評論者八角聰仁 (Akihito Yasumi) 的精闢書寫)

對於曾接觸過《為了該有的語言》的觀者而言，該著作卓越地實現了中平的企圖：讓影像在賦予語言具體意義的同時，挑戰語言系統既定的規則和控制。樹這個詞語雖然是泛稱，但任何關於樹的照片，都是特定的指涉。中平在猛烈揭開他驚人的結論前，總是甚為耐心地進行說明：此種將樹的詞語和照片相互比較的方式「使得樹的觀念與意義開始裂解。」這是如何造成的？或透過跳躍、疾行的句子，或藉由濃重灰色與眩目白色來回傾斜的照片，又或者是利用一系列糾纏不休的影像襲擊觀者；中平的攝影——東京——宛如一處心靈空間，裏頭駐紮一名於極度渴望與遍體鱗傷之間搖擺，為熱情和盛怒所充斥的獨身自我 (solitary ego)。

製作《為了該有的語言》耗去中平卓馬多半的心力，也讓他對日後的任何攝影計劃都暫時失去興趣。一年後，巴黎雙年展的日本專員，同時也是《挑釁》刊物的成員岡田隆彥 (Takahiko Okada)，經過歷時甚長的辯論後，終於成功說服中平至巴黎旅行，「至少可以去觀光一下。」中平返國後一派輕鬆地回憶到。然而中平日後對其在巴黎展出作品的大量評述，似乎暗示該件創作確實帶給他思想上的復甦。《循環》不止是該件作品的名稱，也是他創作的意圖與實踐模式。更甚於《為了該有的語言》，這件疾行的創作以閃光燈般的光輝，奔馳於 1970 年代早期的藝術圈。

《循環》本質上是一場行為表演，攝影在此是表演的驅動引擎，而非只是表演的紀錄工

EACH MODERN

亞紀畫廊

具。此種特質也是該作品之所以在攝影裡佔有獨特位置的主要證物，然而礙於其他原因，直到今天我們才有辦法重新評判它的意義（《循環》的原始負片，經過重新沖洗輸出後，於 2012 年在紐約呈現；《循環》目前也在休士頓美術館

（Museum of Fine Arts, Houston）的展覽中展出）。與其將現有的影像寄送到巴黎，中平希望在雙年展上創造一個「現場」。他只會懸掛當天拍攝沖洗的照片，將巴黎的影像日記覆蓋他的雙年展展區。對中平來說，「循環」意味的是他在巴黎各處的所有活動，包括他從暗房沖洗室到會場的路徑，以及會場中路過觀者對他作品的反應，這些皆成為他裝置作品中的影像之一。

影像在此循環模式下，成為「純然的形骸」（mere remnants）。中平在 1972 年二月的《朝日相機》對此作品創作過程的描述，反映他對固定性的堅決抵抗：「更具體地說，我只將我在巴黎生活與經驗的事物進行攝影，沖印，展出。不做別的。我的計畫……起於這樣的動機。每天，我會從飯店出門走到巴黎的街上，我會看電視，閱讀雜誌，觀察路過的人，瀏覽別的藝術家在雙年展會場的作品，還有那些在場觀賞作品的群眾。」我會將這些畫面捕捉到我的底片上，當天進行沖洗，放大，並於晚上加以陳列。多數照片在佈置時才剛完成顯影，所以多半都是溼的。

策展人光田由里（Yuri Mitsuda）在休士頓展覽圖錄中的文章指出，中平很顯然為當時潮濕的巴黎街道吸引，因為類似的照片不僅在巴黎雙年展的《循環》中大量出現，也在 1972 年東京雜誌《設計》（Design）一月號的專欄中刊出，而這些也成為他當時在巴黎創作的重要視覺紀錄。光田巧妙地將城市街道的洗滌，以及中平描述自己為了《循環》，於一週內每日沖洗近兩百張照片，進行宛如馬拉松般的暗房沖洗過程相互對照：攝影師的雙手，不是浸泡在化學藥劑當中數小時以進行顯影，就是在自來水下來回洗淨那些影像。關注濕潤感，也意味著關注流動感——換言之，重要的是過程，而非成品。探究中平的個人偏好，他僅存的沖洗照，是泛黃的，消逝的，斑駁的。矛盾的是，這些照片成像過程藥劑使用明顯不足。針對這點，一種說法是顯影劑可能因重複使用而失去效力；另有其他來源則指出，當時暗房僅由一個浴缸和普通的水桶組成。

可想而知，藝術家的《循環》從原先狹窄、權宜性的駐紮地，漸次延伸至雙年展更加巨大、明亮、人潮眾多的展場空間。這是中平當時欲採取的激進行動：它不是透過展覽召喚一位藝術家的工作室，而是透過展覽喚起一位攝影師平日緊閉深鎖、毫不透光的暗房空間；他將宛如修道院的場域，轉變成具有嘉年華會的氛圍。那些平常成排懸掛在暗房晾繩上，或者躺平在托盤中的照片，在此像庭院舊貨出售般遍佈各處，它們覆蓋牆面，

EACH MODERN

亞紀畫廊

並且隨著中平展區的持續擴張，終而溢出至其他表面。此種做法也近似在大眾面前打草稿，所有為了書寫文章所做的瑣碎筆記，都被展示出來提供觀者閱讀。

根據一位巴黎雙年展觀者對作品的回顧，中平對手寫和印刷字體具有獨到眼光：「死亡萬歲」(Viva La Muerte, Long Live death)，「爆炸」(Explosion)，以及街頭海報上的摘錄，標註出各種容顏、朋友和街道的混亂景緻。另一方面，1971年十月十二日的開頭，則是一張寫著巴黎字樣的照片，黏貼在藝術家手寫的城市字樣之後，中平在此似乎有意邀請觀者進一步比較人工和攝影對語言的再現；而一張拍攝漫畫的照片接續在下，藉以承襲此主題。攝影和書寫如何在批判性的思考上達到和諧的等價關係，是中平卓馬在解釋作品時欲強調的面向。

其他裝置的延伸部分，呈現一系列類似的視角，像是將連續印樣 (contact sheet) 轉化成展覽的一部分。沖印的首要步驟，尤其是對主導二十世紀攝影標準的新聞攝影而言，便是將負片膠捲貼印在相紙上，藉以在放大顯影成最終影像前，先行判斷哪些「鏡頭」最具潛力。中平不做連續印樣，反而將此過程予以展示，也就是將大量的負片直接沖印成與原始膠卷相同的樣子。在這些連續的組合裡，其中一組是一部汽車和周圍濺灑各處的液體，另一組則是試圖穿梭在車陣間的 VeloSolex 牌機動腳踏兩用車；兩組效果都近似停格的電影畫面。另一系列，則是顯示一台電視影像的截圖畫面，中途被一張寫有「超現實」(hyperreal) 字樣的照片給截斷。這些穩定累積，重複、重疊的影像，確實存在一種超現實感：它們每一張都流向另一張，然後折返，抑或重疊，接著又像是從沒有關緊的水龍頭，再次湧出。

中平之前有另一位攝影界的先例——威廉·克萊因 (William Klein) ——然而這位先鋒者的創作，只有在中平高度敏銳且跳脫常人的閱讀觀點，才獲致完整的意義。克萊因照片的「樣貌」(Look) ——粗劣，特寫，灼熱而又冷酷——在 1960 年代即被評論家視為攝影刊物《挑釁》裏頭的照片的試金石。然而中平在 1972 一篇發人深省的文章當中，便指出真正重要的並非「樣貌」，而是方法。粗獷感與廣角鏡頭，並不會自動讓人聯想到城市的崩壞；攝影的外在形式與內在意義，並不存在一對一的對應關係。這中間不存在一支解碼的鑰匙，因為從來就沒有所謂的密碼。重要的是克萊因展現了一種拍攝當代都市的特殊過程：他讓自己委身於宛如夢境，甚至是夢魘的心靈地景；他讓自己暴露在多重且相互碰撞的視點中間，卻絲毫未顯露出主觀意見。簡言之，克萊因讓其創作性的身份恣意漂流，同時卻又保持深刻的批判能力。八角聰仁認為中平擷取了上述模式，將他理解的清澈透明，卻又同時暴力的流動風景，視為作者的暗示，並進一步付諸實踐。「(對

EACH MODERN

亞紀畫廊

克萊因來說)世界並非穩定完整的宇宙，而是一處不停流動，不斷變形，宛如星雲在一視點下運行轉變的樣態」。

在此，真正困難的其實是如何處置這些照片，畢竟任何流動的影像，最終都將化為一個穩定的形式。攝影難以被視為表演的媒介。同時間的 1960 年代晚期，楚門·柯波帝 (Truman Capote) 在回憶自己二十年前看到亨利·卡蒂爾-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 的作品時，寫下令人屏息的句子：「宛如躁動的蜻蜓舞動於人行道上，三台萊卡相機背帶在他頸部周遭間來回搖擺，第四台將他的雙眼緊緊環抱：喀喳——喀喳——喀喳 (相機彷彿是他身體的一部分) 就這麼以極度歡愉的密度拍照。」上述譬喻固然優美，卻道盡中平反對的所有觀念。越戰時期，每天出現在報紙媒體上的死亡或正邁向死亡的影像，從未對現實產生任何具體影響，這也使得在殺戮中以相機作為鎧甲，恣意行走其中的攝影記者身分，格外讓人質疑。

《循環》將城市變成一個行為表演的延伸空間，它毫不留情地撤下穩定的個人主體性，以換取再現一個集體且善變的精神狀態：歡鬧，恐懼，疏離，消沈，超現實。這些不斷改變和可變的照片來自城市，同時又透過一個公共展覽空間再次潛入其中。而拍攝這些影像的相機，以無比巨大的能量在街道上「漂移」(drifting)，就如同法國哲學家居伊·德波 (Guy Debord) 在其時代性的經典著作《景觀社會》(Society of the Spectacle, La Société du Spectacle) 當中所使用的措辭一樣。(他另一個與此同義的詞彙是「心理地圖」(psychogeography))《循環》當中影像的易朽性，呈現一種不經過記憶，而僅透過痕跡來分析現實的意圖。或許一切毫無意義，但此種透過日常循環呈現一座城市，乃至於一時片刻的方式，是任何攝影集或表框過的照片，都不可能辦到的。

馬修 S·維特科夫斯基 (Matthew S. Witkovsky) 是芝加哥藝術學院理察與艾倫·桑德 (Richard & Ellen Sandor) 攝影部門主席。近期他曾規劃約翰·戈塞其 (John Gossage)，莎拉·查爾斯沃思 (Sarah Charlesworth)，約瑟夫·寇德卡 (Josef Koudelka)，以及克里斯托弗·威廉姆斯 (Christopher Williams) 的展覽。維特科夫斯基與巴黎 LE BAL，維也納 Albertina，以及瑞士 Fotomuseum Winterthur 共同策劃的展覽《挑釁：介於抗爭和表演之間的日本攝影，1960-1975》(Provoke: Photography in Japan Between Protest and Performance, 1960-1975) 於 2016 年一月開始巡迴。

EACH MODERN

亞紀畫廊

P49

除非另外提及，否則所有圖片皆來自中平卓馬，無題，1971，《循環：日期、場所、事件》系列。

©1971 Takuma Nakahira and courtesy Osiris, Tokyo, and Yossi Milo Gallery, New York

P51

照片出自《為了該有的語言》（Tokyo: Fudoshia, 1970）