

2017.12.22 - 2018.3.4



Greenland by Fujiko & Ukichiro Nakaya



グリーンランド：中谷芙二子+宇吉郎

Greenland by Fujiko & Ukichiro Nakaya



エルメス財団は、霧のアーティストとして国際的に活躍する中谷芙二子と、その父・宇吉郎の展覧会「グリーンランド」を開催いたします。「雪は天から送られた手紙である」という言葉で有名な科学者、中谷宇吉郎は、1936年に世界で初めて人工的に雪の結晶を作り出したことでも知られています。科学の真理を大自然と人間との協働作業のなかに見いだした宇吉郎の姿勢は、霧を媒体とした芸術表現を試みる芙二子に、強く影響を与え続けています。

本展は晩年の宇吉郎が雪氷研究に打ち込んだ地、グリーンランドをタイトルに掲げ、銀座メゾンエルメスのガラスブロックを氷の大地に見立て、室内での霧の実験に挑むものです。「氷のことは氷に聞かないと分からない」——宇吉郎が遺したユーモラスな言葉の数々は、雄大な自然と溶け合うときの、科学以前の心身の感動と、対象に寄り添う自然科学研究の厳しさ、尊さを私たちに伝えています。

中谷芙二子の新作《氷河の滝—グリーンランド》とともに、二つの才能の好奇心あふれるチャレンジ精神が交錯する本展。常に変化してゆく自然や環境を観察し、記録し、再生する過程そのものを大きな営みとして捉えた二人の、世代をまたぐ対話をご覧ください。

Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present *Greenland*, an exhibition devoted to the internationally active fog artist Fujiko Nakaya and her father, Ukichiro Nakaya. In 1936, Ukichiro Nakaya, a famous scientist known for the quote, "Snow crystals are letters sent from heaven," successfully made the world's first artificial snow crystals. Ukichiro believed that the realization of scientific truths depended on a collaboration between human beings and nature. This continues to have a strong influence on Fujiko Nakaya, who uses fog as a medium of artistic expression.

In this exhibition, whose title refers to the site of Ukichiro's later research on snow and ice, Ginza Maison Hermès' glass block is likened to the icy terrain of the Arctic, as Fujiko undertakes a fog experiment in the interior of the space. Ukichiro's numerous memorable phrases, such as, "To understand ice, you have to listen to ice," conveys the mental and physical impressions that transcend science when we are united with sublime nature, and the rigor and reverence that Ukichiro felt when closely examining a subject in natural science research.

Along with *Glacial Fogfall – Greenland*, a new work by Fujiko, the exhibition focuses on the endlessly curious and challenging spirits of these two talented individuals. We hope that you will enjoy this dialogue, straddling two generations, between Ukichiro and Fujiko Nakaya, who saw the process of observing, recording, reproducing, and understanding the ever-changing character of nature and the environment as a highly significant activity and one that is increasingly important for us today.





## 実験 / Experiment

本展覧会の新作《氷河の滝－グリーンランド》は、父・宇吉郎が晩年の研究に身を投じた大地、グリーンランドに捧げられています。自然科学の本質のひとつである「観察」や「実験」といった特徴は、芙二子の制作にも強く受け継がれることになりました。

1970年以降、芙二子は霧という素材を通じて、見えない大気の姿を浮かび上がらせ、生成する環境そのものを彫刻とするアートに取り組んできました。「(天然の霧と同じ)水霧から雲の彫刻を作る装置」を自ら考案し、1989年には特許も取得しています。

「天然の霧は、そもそも風のないときに発生するもので、人工的に霧を発生させること自体が反自然であり、挑戦といえる。だから霧の彫刻はいつも風に脅かされる」とは、芙二子があるエッセイに綴った言葉です。

今回は、室内という極めて限定的な環境でのインスタレーションを通じて、中谷作品に見られる「観察」と「実験」の精神に焦点を当てます。

*Glacial Fogfall – Greenland*, a new work made for this exhibition, is dedicated to Greenland, where Fujiko Nakaya's father Ukichiro conducted research toward the end of his life. In her art, Fujiko has gone to great lengths to carry on the practice of observation and experiment, two essential elements of natural science.

Using fog as a material, since 1970, Fujiko Nakaya has revealed invisible atmospheres and incorporated the emerging environment into her art as a form of sculpture. Nakaya originated "a device for making cloud sculptures out of water fog, which is the same as natural fog." In 1989, she patented this method.

In one essay, Nakaya wrote, "Natural fog is normally generated when there is no wind, so it is challenging and unnatural to artificially generate fog. That's why fog sculptures are always threatened by the wind."

This work, installed in an extremely restricted indoor environment, places a spiritual focus on the elements of observation and experiment as they appear in Nakaya's art.











### 宇吉郎の部屋 / Ukichiro's Room

雪氷学を通じて生涯、自然科学と向き合った宇吉郎は、1957年6月、国際地球観測年のアメリカ遠征隊に参加し、初めてグリーンランドへと赴きました。

1957年から1960年までの4回の滞在は、宇吉郎に、新たな土地の発見の喜びをもたらしました。深いところは2,100mにも及ぶ太古からの氷雪におおわれた島、グリーンランドでは、氷冠を掘削したアイスコア(氷柱)から地球環境や気候変動を調べる研究に没頭し、またその帰途には、北極海の氷島やアラスカの氷河の視察も行っています。その友人をして「グリーンランドと命のやりとりをしたように思われてならない」と言わしめたほどにこの地を愛した宇吉郎の見た風景が、スライドから蘇ります。

In June 1957, Ukichiro Nakaya, who devoted his life to natural science through the study of cryology, made his first trip to Greenland as a member of the American expedition in conjunction with the International Geophysical Year.

Nakaya, who lived in Greenland for four periods between 1957 and 1960, was delighted to have discovered this new land. Greenland is an island covered with glaciers, extending to a depth of 2,100 meters in some places and dating back to ancient times. Nakaya immersed himself in studying the global environment and climate change using ice cores drilled from the ice caps. On a return trip, he studied ice islands in the Arctic Ocean and glaciers in Alaska. Nakaya's love for the region was so great that one of his friends remarked, "It was as if he had traded his life for Greenland," and the slides shown regenerate that landscape.

---

グリーンランド78°Nの氷冠の上で  
On the Ice Cap of Greenland at 78°N







## 芙二子の旅 / Fujiko's Trip

1994年の6月末、芙二子は、「中谷宇吉郎 雪の科学館」の中庭に設置する霧作品のために、地質学者である姉の暎子とともにグリーンランドを訪問しました。西海岸にある米空軍基地チュールに近い氷河で採集された堆石は60トンに及び、現在、同館の中庭に「グリーンランド氷河の原」として敷き詰められています。

晩年の宇吉郎が魅了された惜別の地に降り立った芙二子は、手持ちの機材Hi8でその記録を残しています。

「石はグリーンランドの人々からの贈り物。モレーンは動いている石。地質年代的には、何時か日本に流れ着いたかもしれない石たちです。」——グリーンランド自治政府・文化教育環境大臣の贈る言葉より

中谷芙二子

In late June 1994, Fujiko made a trip to Greenland with her older sister Sakiko, a geologist, in preparation for a fog work that she was set to install in the garden at the Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice. With the help of the U.S. Air Force, Fujiko, with her sister, collected 60 tons of glacial stones from an expansive moraine field near Thule Air Base and shipped them to Japan and used to create the ground for the museum's *Greenland Glacial Moraine Garden*.

Fujiko used a Hi8 camera to document the area, which had fascinated Ukichiro so much that he was reluctant to leave.

"The stones are gifts from the people of Greenland. Moraines are moving stones. The stones may have drifted to Japan at some point in geological time." (excerpt from the compliments by the Minister of Culture, Education, and the Environment of the Greenland Home Rule)

—Fujiko Nakaya

グリーンランド 氷河堆石の採集

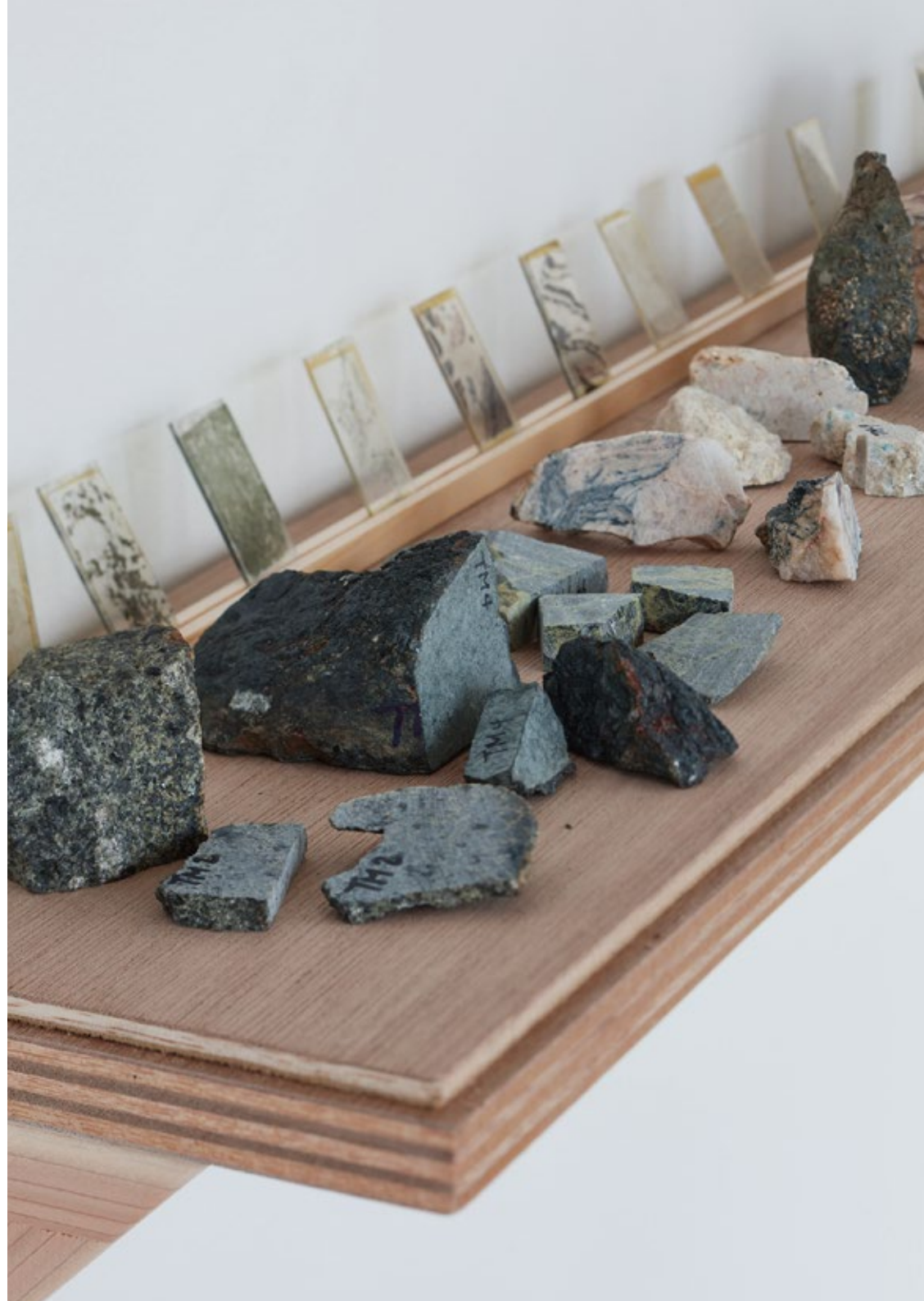
*Collecting Moraine Stones in Thule (78°N) Greenland*

ビデオ (Hi8をデジタルに変換)  
Video (Hi8 transferred to digital)

120'00"









## 絵画 / Painting

宇吉郎が1957年から、北極圏への4回にわたる滞在を重ね、晩年の研究に没頭しているころ、芙二子はノースウェスタン大学美術科を卒業し、1958年からの2年間、パリとマドリッドにて絵画を学びました。当時描かれた太陽や雲といった自然科学的なモチーフには、さまざまな姿に変化する現象や物質の生成プロセスへの興味を見ることができます。

1960年にはシカゴのシャーマン・アート・ギャラリーにて父(墨絵)と芙二子(油絵)の二人展が開かれました。

Ukichiro visited the Arctic in 1957 and began immersing himself in his research there toward the end of his life. Around the same time, Fujiko graduated from the art department at Northwestern University (Evanston, Illinois) and went to study painting in Paris and Madrid for a two-year period beginning in 1958.

The natural scientific motifs of the sun and clouds that she was depicting reflect Nakaya's fascination with the generative processes of phenomena and substances that assume a variety of different forms.

Though Nakaya ultimately chose not to pursue a career in the traditional media of painting, she and her father held a joint exhibition of Ukichiro's ink paintings and Fujiko's oil paintings at Sherman Art Gallery in Chicago in 1960.

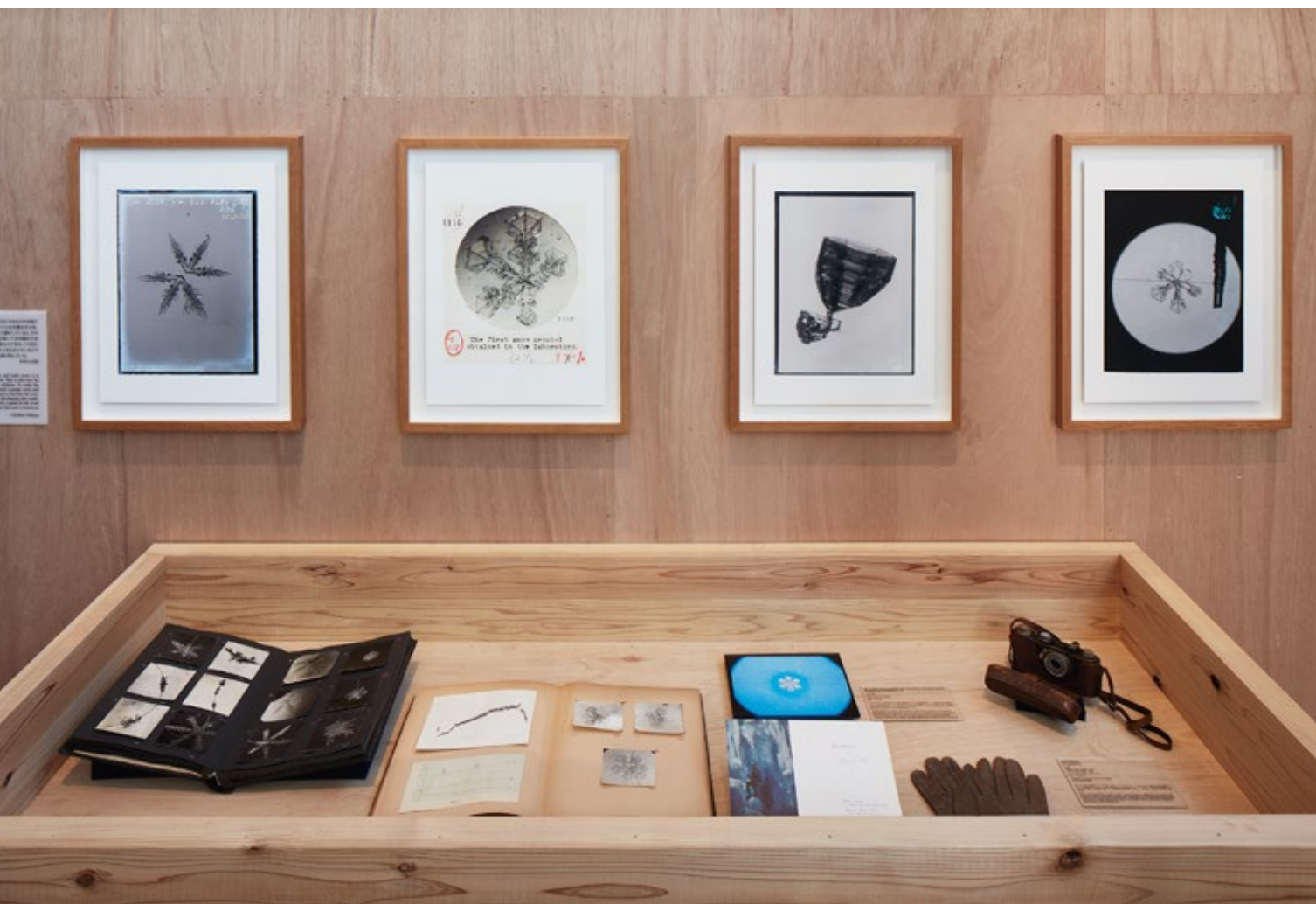
*Sun*  
1960

*Cloud Series*  
1964









## 観察 / Observation

自然現象を自分の眼で観察することを何よりも大切にした宇吉郎は、科学の真理を大自然と人間との協働作業であると述べています。天然雪の結晶の研究は1932年に始まり、4年後には常時零下50度までの環境を保つことのできる低温研究室の中で、世界初の人工雪の結晶作りに成功します。温度や湿度の調整を行いながら人工雪の観察を行ったその成果は、ナカヤ・ダイヤグラムと呼ばれるグラフとしてまとめられ、宇吉郎の名を世界的に知らしめるものとなりました。

Placing the utmost importance on observing natural phenomena with his own eyes, Ukichiro Nakaya said that scientific truth is a collaboration between nature and human beings. Four years after beginning to study snow crystals in 1932, Nakaya successfully made the world's first artificial snow crystals in a low-temperature laboratory, where it was possible to maintain a constant temperature of -50 degrees Celsius. Nakaya observed the crystals as he adjusted the temperature and humidity, and analyzed the results into a graph which later became known as NAKAYA DIAGRAM, which led him to become known all over the world.

## プロセス / Process

中谷宇吉郎は、雪の結晶の研究に続いて、氷の研究も手がけ、雪氷学研究の基礎を築きました。グリーンランド行きに先立つ1952年には、雪氷永久凍土研究所 (SIPRE) の主任研究員として、アメリカへ赴任しています。グリーンランドを含む北極圏で打ち込んだ研究の全貌は、未だ明らかにされていません。本展覧会では、低温科学研究所の元所長であり、雪氷新領域研究の専門家、北海道大学名誉教授・古川義純氏による監修にて、宇吉郎の研究を紹介しています。

### 『中谷宇吉郎の研究再考』 古川義純

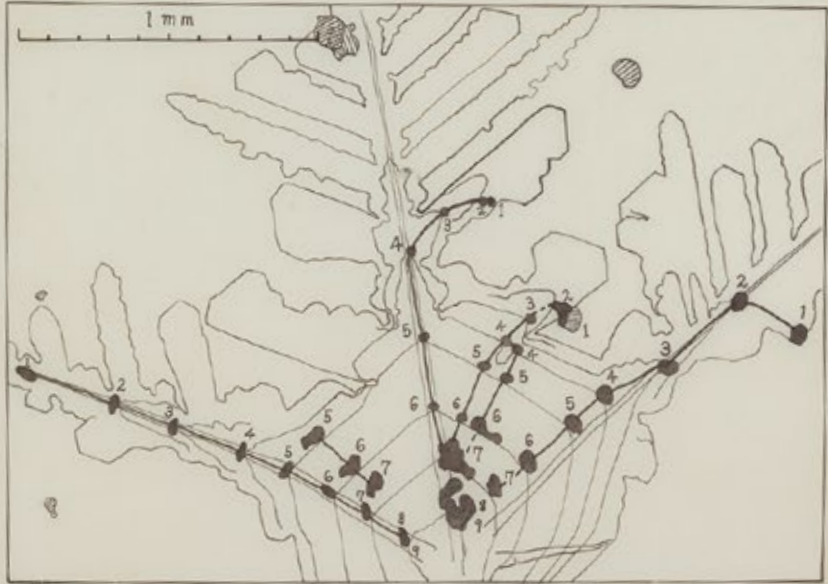
雪や氷は、私たちの身の回りにおけるさまざまな物質に共通かつ普遍的に存在する科学的な現象を調べるときにも、極めて重要な役割を果たしてきました。例えば、宇吉郎の人工雪の生成実験は、雲の中で雪の結晶が生まれ、周りの水蒸気を原料として結晶が時間とともに大きくなるプロセスの研究とも言い換えることができます。この結晶の生成プロセスの研究は、現代では「結晶成長」と呼ばれる基礎研究の分野として大きな発展を遂げているのです。……宇吉郎が行った人工雪の実験は、まさにこの結晶成長の研究の王道ともいべきもので、その基本的な概念が確立するより20年も先駆けていたことは、驚くべきことです。……宇吉郎は、当時いかにしてこの基本概念にたどり着いたのでしょうか。宇吉郎の残した「氷のことは氷に聞かないと分からない」の言葉には、「誰も知らない新しい科学は氷に聞かないと分からない」という意味も込められているのではないのでしょうか。(抜粋)

After studying snow crystals and ice, Ukichiro Nakaya laid the foundation for glaciology. In 1952, prior to going to Greenland, Nakaya moved to the U.S., where he accepted a post as senior researcher at the Snow, Ice and Permafrost Research Establishment (SIPRE). The entire scope of the studies he undertook in Greenland and elsewhere in the Arctic remains unfinished. In this exhibition, we present some of Nakaya's research, compiled under the supervision of Hokkaido University Professor Emeritus Yoshinori Furukawa, a former director of the Institute of Low Temperature Science at the university, and a distinguished researcher in the pioneering field of cryospheric science.

### “Reconsidering Ukichiro Nakaya's Research” Yoshinori Furukawa

In studying the scientific phenomena that are common or universal to various substances in our surroundings, it becomes clear that snow and ice play an extremely important role. For example, Nakaya's experiments with artificial snow might be characterized as a study of the process in which snow crystals are generated in a cloud and gradually grow larger as the raw material in the surrounding water vapor. ... As Nakaya's experiments with artificial snow are in effect the royal road to crystal growth research, it is amazing to think that they were initiated some 20 years before these fundamental concepts were established. ... How was it possible for him to arrive at these concepts? Nakaya's famous phrase about listening to ice also seems to suggest the idea that it is impossible to understand new and as yet undiscovered science without understanding ice. (Extract)







## ビデオ / Video

科学者として、宇吉郎が自然に寄り添いながら現象を観察する態度や、その法則を再現する実験の繰り返しは、アーティストとして成長してゆく芙二子に大きく影響を与えたことでしょう。ここでは芙二子が1970年代に手がけた2本のビデオ作品をピックアップし、呼応する二人の精神を観察します。

既存のアートの方法論に自身の表現を閉じ込めることなく、芸術と科学の協働にいち早く興味を持った芙二子は、1960年代後半にはアメリカで新進気鋭のグループ「E.A.T. (Experiments in Art and Technology)」に参加し、前衛的なコラボレーションを繰り返し広げます。1970年代は、マスメディアとしてのテレビが人びとの生活に広く浸透してゆく時代でした。新しい視覚芸術ならではの実験精神にあふれたビデオ作品は、テレビとは異なる映像表現として、アート作品の記録として使用されたり、オルタナティブなメディアのあり方を提案する活動などの形で、後にメディアアートと呼ばれるジャンルの前身となりました。

Nakaya's scientific approach of observing various phenomena while remaining close to nature, and repeatedly conducting experiments to reproduce these laws had a decisive influence on Fujiko as she developed into an artist. Here, we present two of her video works from the 1970s that demonstrate how her spirit resonates with her father's.

Refusing to limit herself to existing artistic methodologies, Nakaya took an early interest in collaborations between art and science. In the late '60s, she joined E.A.T. (Experiments in Art and Technology), an up-and-coming American group, and engaged in a series of avant-garde collaborations. In the '70s, TV had come to permeate people's lives as a mass media. Imbued with an experimental spirit befitting a new genre of visual art, video was used to document art due to the fact that it differed from TV as a form of visual expression. These works, which suggested the future of alternative media, served as the predecessor for what later came to be known as media art.



中谷美二子  
Fujiko Nakaya

モナリザのしっぽ  
*Mona Lisa's Queue*  
1974  
ビデオ  
Video  
15'00"

初期のビデオアートは、新しいメディアの方法論として、社会問題などの取材においてもその特異性を発揮しました。本作には社会現象となったひとつのできごとを観察し記録する中谷の姿を認めることができます。モナリザ来日という核によって引き起こされた人びとが作り出す流れは、霧や雲が気流によって変化してゆく自然現象のように感じられます。日本各地から集まったモナリザの観客たちの姿を倍速で編集することで、個人と群集の織り成す風景を軽やかな身振りで再現しています。

名画『モナリザ』が、ルーブル美術館改修工事の期間中、日本に来ることになり、1974年4月20日から2か月間、上野の東京国立博物館で展示された。日本中が『モナリザ』に熱狂し、全国から1日6万人もが殺到した。主催者は『モナリザ』の前にベルトコンベアを備え付け、人びとが立ち止まってみられないようにしたという。そのシーンをビデオに収めようとしたが、もちろん撮影は許されなかったため、入館を待って長蛇の列をなす人びとを、インタビューを交えて収録した。待ち時間は2〜4時間にも及んだ。

中谷美二子『FOG』Anarchive5、2012年

As a new media methodology, early video art was marked by idiosyncratic qualities even in works that dealt with social issues.

Here, we see Nakaya observing and documenting an event that became a social phenomenon. The stream of people created by the *Mona Lisa's* visit recalls a natural phenomenon such as fog or clouds that changes due to the air current. By speeding up the movements of the viewers, who had come from all over Japan to see the painting, Nakaya used a light-hearted approach to reproduce the scene, made up of individuals and groups.

During repairs at the Louvre, Leonardo da Vinci's famous *Mona Lisa* visited Japan for two months from April 20, 1974, and was exhibited at the Tokyo National Museum in Ueno. The Japanese public was consumed by "Mona Lisa fever," and on a single day 60,000 people from across the country rushed to see the painting. The museum installed a conveyor belt in front of the work so that visitors couldn't stop in front of it. Nakaya attempted to record this on video, but the museum did not permit it, so instead she taped and interviewed the long line of people waiting from two to four hours to enter the museum.

—Fujiko Nakaya, *FOG*, Anarchive5, 2012



中谷美二子  
Fujiko Nakaya

風によって一本の線を引こう  
*Ride the Wind and Draw a Line*  
1973  
ビデオ  
Video  
18'32"

蜘蛛が巣をつくるプロセスを、自然環境の中で観察した作品。蜘蛛の専門家である新海明氏の協力を得て、蜘蛛の観察に適した国立市の新海邸の庭や、中央線国立駅の旧木造駅舎に何度も通って、30分のビデオテープにワンカットで撮影されています。

自然の中で、蜘蛛は、最初の本の糸を風に乗せて送り出し、その糸が木の枝や葉などに付着すると、それを命綱にして次の一本を、今度は体重を利用して次の枝に跳び下りながら張っていく。いったん巣づくりを始めると、続いてタテ糸（構造材）、足場用の糸（粘着性がない）、そしてヨコ糸（粘着性）とつぎつぎに張っていく。自然環境の中での蜘蛛の巣づくりのプロセスは合理的で、その複雑なシステムは、まさしくテクノロジーと呼ぶのにふさわしい。

中谷美二子『FOG』Anarchive5、2012年

This work centers on observing spiders spinning webs in a natural environment. With the help of Akira Shinkai, an arachnologist, Fujiko Nakaya made repeated visits to Shinkai's garden in Kunitachi and the wooden station building at Kunitachi Station (on the JR Chuo Line), and created a 30-minute video without any edits.

In the natural environment, spiders cast out a thread and let it ride on the wind to spin the first line. The thread strikes nearby tree branches or leaves and adheres to them. Using that as a tightrope, they spin out a second line while making a dive down to another branch. When they finish making these scaffoldings with non-sticky threads, they walk on them to weave the parallel lines with sticky threads, spinning the web in about half an hour. Some renew the web every evening. This natural web-making process of the spider constitutes an elegant system, something that is appropriately called a "technology."

—Fujiko Nakaya, *FOG*, Anarchive5, 2012

雪は天から送られた手紙である

芙二子のために

— 中谷宇吉郎

Snow crystals are letters sent from heaven.

For Fujiko

— Ukichiro Nakaya



## 霧の彫刻 / Fog Sculpture

水を用いた人工霧による「霧の彫刻」は、1970年の大阪万博ペプシ館にて初めて発表されてから、これまでに80作品を超えるインスタレーションやパフォーマンスなどの形で世界各地で制作されてきました。霧のもつオープンで変幻自在な性質は、建築・音楽・ダンス・光といった他ジャンルのアーティストたちとの協働を紡ぎ、鑑賞者を刻々と変化する自然との対話へと誘ってきました。

「環境に応じて変化する霧は現象であり、同時に具体的なモノである」と作家が語るように、水霧という素材を使った彫刻は一時的な発生にとどまらず、美術館の所蔵作品として購入され、恒久的に霧を体験できる場所も国内外に生まれました。

Since showing her first “fog sculpture” (using water to create artificial fog) at the Pepsi Pavilion at Osaka Expo’70 in 1970, Fujiko Nakaya has produced over 80 installations and performances all over the world. She has also used the open-ended and protean qualities of fog to collaborate with artists from other genres, including architecture, music, dance, and light, inviting viewers to engage in a dialogue with nature as it changes from one moment to the next.

As Nakaya has said, “Fog, which changes according to the environment, is both a phenomena and a concrete entity.” Despite the fact that they are only temporary, Nakaya’s sculptures, made with water fog, have been acquired by museums and led to the creation of places, both in Japan and abroad, where fog can be experienced on a permanent basis.

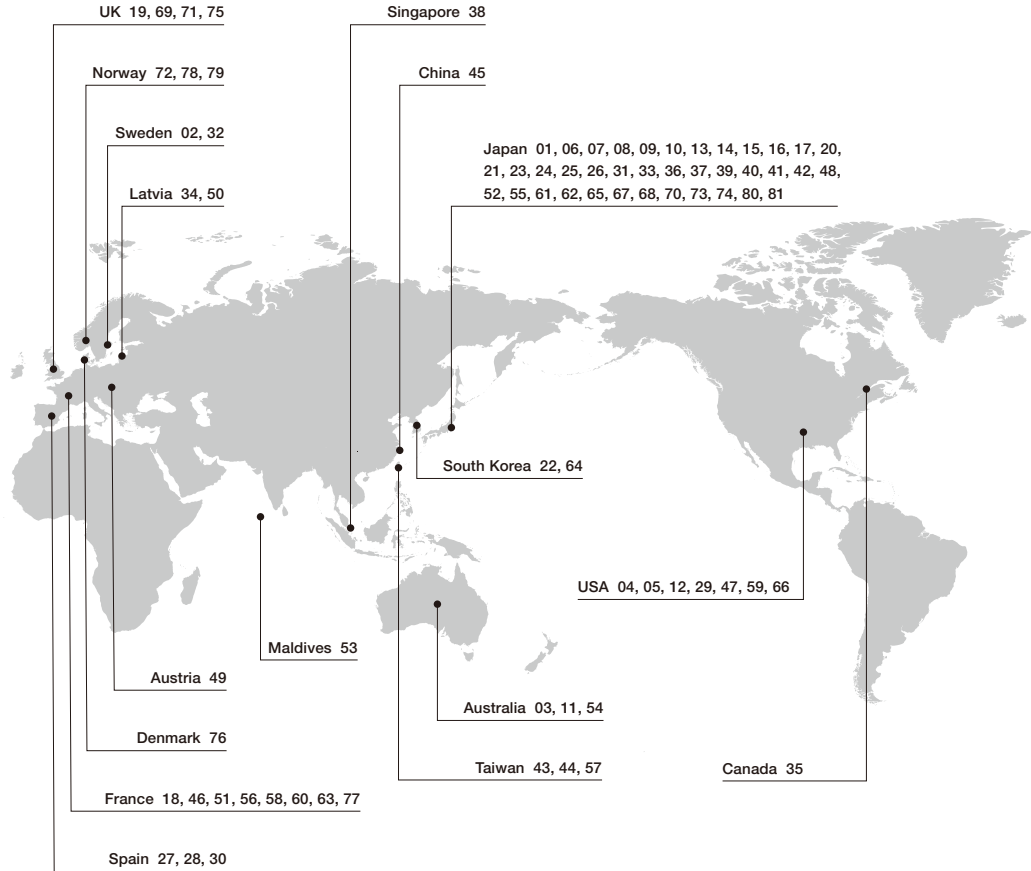


凡例 | Legend

作品名  
 カテゴリ / 会場から最も近い気象観測所地点番号  
 会場  
 国名  
 コラボレーター  
 Title  
 Category / Index number of closest weather station  
 Venue  
 Country  
 Collaborator

【\*】: 常設作品 Permanent Installation/Collection

作品情報は完成当時に準じる  
 Work information based on completion time.



>1970

01  
 ペプシ館  
 霧の彫刻 #47773  
 日本万国博覧会 (EXPO'70)  
 大阪府吹田市  
 日本  
 Pepsi Pavilion  
 Fog Sculpture #47773  
 EXPO'70, Osaka  
 Japan

>1974

02  
 アイランド・アイ・アイランド・アイ (I.E.I.E.)  
 デヴィッド・チュードア・コンサートのための  
 霧環境 (企画案 / 現場テスト)  
 クナーベルシエア島 (第1候補地)  
 スウェーデン  
 Island Eye Island Ear  
 Fog Environment for David Tudor Concert (Project)  
 Knavelskär Island  
 Sweden

>1976

03  
 アーストーク  
 霧の彫刻 #94768  
 第2回シドニー・ビエンナーレ  
 ドメイン公園 / シドニー  
 オーストラリア  
 Earth Talk  
 Fog Sculpture #94768  
 The 2nd Biennale of Sydney:  
 "Recent International Forms in Art"  
 The Domain, Sydney  
 Australia

>1980

04  
 雲の湖  
 雲インスタレーション #72405  
 第11回国際彫刻会議  
 ナショナル・モール / ワシントンDC  
 米国  
 Cloud Lake  
 Cloud Installation #72405  
 The 11th International Sculpture Conference  
 The National Mall, Washington D.C.  
 USA

05  
 オパール・ループ / 雲インスタレーション  
 霧インスタレーション #72503City  
 ニューヨーク  
 米国  
 トリシャ・ブラウン (コレオグラフィ)

Opal Loop / Cloud Installation  
 Fog Installation #72503City  
 New York, NY  
 USA  
 Trisha Brown (Choreography)

06  
 男鹿川  
 霧の彫刻 / パフォーマンス #47690  
 霧と音と光のフェスティバル  
 男鹿川 / 栃木県日光市川治温泉  
 日本  
 ビル・ヴィオラ (サウンド)  
 Ojika River  
 Fog Sculpture/Performance #47690  
 A Festival of Light, Sound, and Fog  
 Ojika River, Kawaji-Onsen, Nikko, Tochigi  
 Japan  
 Bill Viola (Sound)

>1981

07  
 四角い霧 #1  
 霧の彫刻 #47590  
 開館記念特別展「現代日本の美術・第一部」  
 宮城県美術館 / 宮城県仙台市  
 日本  
 Square Fog #1  
 Fog Sculpture #47590  
 Opening exhibition "A Scene of Contemporary  
 Japanese Art"  
 Entrance courtyard, The Miyagi Museum of Art  
 Sendai, Miyagi  
 Japan

>1982

08  
 渾の太鼓  
 霧パフォーマンス #47605  
 第3回「日本文化デザイン会議'82」オープニングイベント  
 石川県中央公園 / 石川県金沢市  
 日本  
 Kata-no-Taiko  
 Fog Performance #47605  
 Opening event "Japan Inter-Design'82"  
 Ishikawa Central Park, Kanazawa, Ishikawa  
 Japan

09  
 雲隠れのシトロエン : P.H.のための  
 霧パフォーマンス (企画案、実験)  
 原宿 / 東京都渋谷区  
 日本  
 Cloud Capped Citroën for P.H.  
 Fog Performance (Proposal)  
 Harajuku, Tokyo  
 Japan

10

昭和記念公園のための霧の滝  
 霧の滝 #47626 (モデル実験)  
 風洞実験 : 建設省建築研究所 / 茨城県  
 実寸部分実験 : 国営武蔵丘陵森林公園 / 東京都  
 日本  
 Fog Falls for Showa Kinen Park  
 Fogfalls #47626 (Preliminary study)  
 Wind tunnel test: Research Institute of  
 Construction, Tsukuba  
 Field test: Musashi-Kyuryo National Government  
 Park, Tokyo  
 Japan

>1983

11\*  
 砂漠の霧微気象圏  
 霧環境 #94926  
 オーストラリア国立美術館・彫刻庭園 / キャンベラ  
 オーストラリア  
 Foggy Wake in a Desert: An Ecosphere  
 Fog Sculpture #94926  
 Sculpture Garden, National Gallery of Australia,  
 Canberra  
 Australia

>1984

12  
 ルイジアナ・ダンプ  
 霧のパフォーマンス / インスタレーション (企画案)  
 第1回水の彫刻国際コンペ入選作品  
 1984ルイジアナ国際河川博覧会  
 ニューオリンズ  
 米国  
 Louisiana Dump  
 Fog Performance (Proposal)  
 The 1st International Water Sculpture Competition  
 1984 Louisiana World Exposition, New Orleans, LA  
 USA

>1985

13  
 二見公園・霧の吊橋  
 霧のランドスケープ #47412 (企画案)  
 定山溪二見公園 / 北海道札幌市  
 日本  
 森岡侑士 (設計)  
 Futami Bridge over Foggy Valley  
 Fog Landscape #47412 (Proposal)  
 Jozankei, Sapporo, Hokkaido  
 Japan  
 Yuji Morioka (Planning)

>1986

14  
 オペレッタ「蛙ファンタジー」 : 草野心平詩集より  
 霧の彫刻 #47671/I  
 世田谷美術館開館記念展  
 世田谷美術館中庭 / 東京都世田谷区  
 日本  
 Operetta: Frog Fantasy  
 Fog Sculpture #47671/I  
 Opening performance  
 Inner Garden, Setagaya Art Museum, Tokyo  
 Japan

15

フグ・ツリー  
 霧の彫刻 #47671/II  
 世田谷美術館庭 / 東京都世田谷区  
 日本  
 立木定彦 (照明)  
 Fog Tree  
 Fog Sculpture #47671/II  
 Garden, Setagaya Art Museum, Tokyo  
 Japan  
 Sadahiko Tachiki (Lighting)

>1987

16  
 「竹・呼吸する空間」のための霧 / 雨  
 霧インスタレーション #47662Nihombashi  
 勅使河原宏個展「竹・呼吸する空間」  
 高島屋日本橋店 / 東京都中央区  
 日本  
 勅使河原宏 (竹インスタレーション)  
 Fog/Rain for "Bamboo Breathes"  
 Fog Installation #47662Nihombashi  
 Hiroshi Teshigawara Exhibition "Bamboo  
 Breathes," Takashimaya, Tokyo  
 Japan  
 Hiroshi Teshigawara (Bamboo installation)

>1988

17  
 霧のカスケード  
 霧インスタレーション #47772  
 未生流中山文甫会「ジャパニーズ・ドリーム」展  
 高島屋大阪店 / 大阪府大阪市  
 日本  
 Fog Cascade  
 Fog Installation #47772  
 Mishoryu Nakayama Bunpo-kai Exhibition,  
 Takashimaya, Osaka  
 Japan



>1989

**18**  
スカイライン  
霧インスタレーション #07157  
霧の庭 ラ・ヴィレット公園 / パリ  
フランス  
アラン・ペリシエ (設計)

**Skyline**  
Fog Installation #07157  
Garden of Fog, Cinematic Promenade,  
Parc de la Villette, Paris  
France  
Alain Pelissier (Architecture)

>1991

**19**  
カーディフ霧プロジェクト  
霧インスタレーション #03715 (企画案)  
ジャパン・フェスティバル in ウェールズ  
チャプター・アート・センター / ウェールズ、カーディフ  
英国

**Cardiff Bay Fog Project**  
Fog Installation #03715 (Proposal)  
Japan Festival in Wales  
Chapter Arts Centre, Cardiff, Wales  
UK

>1992

**20\***  
プロスペクタ '92  
霧パフォーマンス #47707  
太閤山ランド展望塔 / 富山県新湊市  
日本  
葉祥栄 (建築)  
展示期間：1992-2006年

**PROSPECTA '92**  
Fog Performance #47707  
Taikoyama Land, Shiniminato, Toyama  
Japan  
Shohei Yoh (Architecture)  
Installation period: 1992-2006

**21\***  
霧の森  
霧環境 #47660  
国営昭和記念公園こどもの森 / 東京都立川市  
日本  
※現在調整中

**Foggy Forest**  
Fog Environment #47660  
Children's Forest, Showa Kinen Park,  
Tachikawa, Tokyo  
Japan  
※Installation under maintenance

>1993

**22**  
リサイクル・アート・パビリオン  
霧インスタレーション #47132  
大田国際博覧会 '93 韓国政府館 / 大田  
韓国  
崔在銀 (コンセプト)

**Recycle Art Pavilion**  
Fog Installation #47132  
Daejong Expo '93,  
Korean Government Pavilion, Daejong  
South Korea  
Jae Eun Choi (Concept/Supervision)

>1994

**23**  
FOG コム・デ・ギャルソン  
霧インスタレーション #47662Aoyama  
コム・デ・ギャルソン青山店エントランス・スペース /  
東京都港区  
日本

**FOG Comme des Garçons**  
Fog Installation #47662Aoyama  
Entrance space, Comme des Garçons,  
Aoyama Boutique, Tokyo  
Japan

**24\***  
グリーンランド氷河の原  
霧の庭 #47704  
中谷吉郎 雪の科学館中庭 / 石川県加賀市  
日本

**Greenland Glacial Moraine Garden**  
Fog Garden #47704  
Inner garden, Nakaya Ukichiro Museum of  
Snow and Ice, Kaga, Ishikawa  
Japan

>1996

**25\***  
ミストサークル / はん池  
霧の彫刻 #47636  
岡崎市美術博物館 (マインドスケープ・ミュージアム) /  
愛知県岡崎市  
日本  
※現在調整中

**Mist Circle/Hanchi**  
Fog Sculptures #47636  
Mindscape Museum, Okazaki, Aichi  
Japan  
※Installation under maintenance

**26\***  
霧の噴水  
霧インスタレーション #47417  
帯広駅前南公園 / 北海道帯広市  
日本

**Fog Fountain**  
Fog Installation #47417  
Obihiro JR Station, South Park, Obihiro,  
Hokkaido  
Japan

>1998

**27\***  
エフ・オー・ジー (F.O.G.)  
霧の彫刻 #08025  
ビルバオ・グッゲンハイム美術館 /  
バスク自治州ビルバオ  
スペイン

**F.O.G.**  
Fog Sculpture #08025  
Lagoon, Guggenheim Museum, Bilbao  
Spain

>2001

**28**  
イリス (IRIS)  
霧インスタレーション #08285  
第1回ヴァレンシア・ビエンナーレ  
ティングラド港湾倉庫 / ヴァレンシア  
スペイン  
高谷史郎 (デザイン / 映像)

**IRIS**  
Fog Installation #08285  
Valencia Biennale  
Tinglado del puerto, Valencia  
Spain  
Shiro Takatani (Installation/Video)

>2002

**29**  
オパール・ループ / 雲  
フォグスクリーン・ハインスタレーション #74490  
[トリシャ・ブラウン：ダンスとアートとの対話  
1961〜2001]展  
アディソン・ギャラリー / アンドーバー  
米国  
トリシャ・ブラウン (コレオグラフィ)

**Opal Loop/Cloud**  
Fog Screen Installation #74490  
"Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue  
1961-2001"  
Addison Gallery of American Art, Andover, MA  
U.S.A.  
Trisha Brown (Choreography)

>2003

**30**  
オーラス・デル・シエロ (空の波)  
霧インスタレーション #08181 (企画案)  
Forum 2004 / バルセロナ  
スペイン  
高谷史郎 (建築デザイン)

**Olas del cielo**  
Fog Promenade #08181 (Proposal)  
Forum 2004, Barcelona  
Spain  
Shiro Takatani (Architecture)

>2004

**31**  
空間に惹いて  
霧の彫刻 #47638  
ダンス白州2004  
山梨県白州町  
日本  
田中浪 (ダンス)、原口典之 (水の舞台)

**In Love with the Locus**  
Fog Sculpture #47638  
Dance Hakushu 2004  
Hakushu, Yamanashi  
Japan  
Min Tanaka (Dance),  
Noriyuki Haraguchi (Water stage)

**32**  
ダイアローグ  
霧の彫刻 #28634  
[生活と技術：芸術と技術の実験 (E.A.T.) ]展  
ノージェッピング美術館 / ノージェッピング  
スウェーデン  
ロバート・ホイットマン  
(オープニング・ナイト・パフォーマンス)

**Dialogue**  
Fog Installation #28634  
"Technology for Life: Experiments in Art and  
Technology"  
Konstmuseum, Norrköping  
Sweden  
Robert Whitman (Opening night performance)

>2005

**33**  
ベリエ・ミストカフェ  
霧環境 #47662Omotesando  
モントーフ / 東京都渋谷区  
日本

**Perrier Mist Cafe**  
Fog Environment #47662Omotesando  
Café Montoak, Tokyo  
Japan

>2005-2006

**34**  
霧箱ーリガ  
霧インスタレーション #26422  
[雪と氷との会話ー芸術と科学における観察 /  
イマジネーション]展  
ラトビア自然史博物館 / リガ  
ラトビア

**Fog Chamber – Riga**  
Fog Sculpture #26422  
"Conversations with Snow and Ice:  
observation/imagination in Art and Science"  
The Natural History Museum, Riga  
Latvia

>2006

**35**  
トロントの霧  
霧環境 #71624  
トロント白夜祭  
トロント大学・哲学の道 / トロント  
カナダ

**Fog in Toronto**  
Fog Environment #71624  
"Nuit Blanche," Philosopher's Walk,  
University of Toronto Campus, Toronto  
Canada

>2007

**36**  
21\_21 DESIGN SIGHT  
霧パフォーマンス #47662Akasaka  
(企画案 / シミュレーション)  
21\_21 DESIGN SIGHT 開館記念イベント  
東京都港区  
日本

**21\_21 DESIGN SIGHT**  
Fog Performance #47662Akasaka  
(Proposal / Simulation)  
Opening event, 21\_21 DESIGN SIGHT  
Tokyo  
Japan

**37**  
ヨハン・ヨハンソンの世界  
霧パフォーマンス #47687  
第23回〈東京の夏〉音楽祭2007  
日本科学未来館 / 東京都江東区  
日本  
ヨハン・ヨハンソン (音楽)

**Jóhann Jóhannsson's World**  
Fog Performance #47687  
"The 23rd Tokyo Summer Festival 2007"  
Miraikan, National Museum of Emerging  
Science and Innovation, Tokyo  
Japan  
Jóhann Jóhannsson (Music performance)

>2008

**38**  
真昼の月  
霧の彫刻 #48687  
シンガポール・ビエンナーレ2008 "Wonder"  
エスプラナード・ブリッジ地下道  
シンガポール  
藤本隆行 (照明)

**Noontide**  
Fog Sculpture #48687  
Singapore Biennale 2008 "Wonder"  
Esplanade Bridge Underpass  
Singapore  
Takayuki Fujimoto (Lighting)

**39**  
雨月物語ー懸崖の滝  
霧の滝 #47670  
横浜トリエンナーレ2008  
三溪園外苑 / 神奈川県横浜市  
日本

**Tales of Ugetsu**  
Fogfalls #47670  
Yokohama Triennale 2008  
Sankeien Outer Garden, Yokohama, Kanagawa  
Japan

>2009

**40**  
霧立つ庭  
霧インスタレーション #47662Roppongi  
六本木アートナイト  
六本木ヒルズ毛利庭園 / 東京都港区  
日本

**Mohri Garden Befogged**  
Fog Installation #47662Roppongi  
Roppongi Art Night  
Mohri Garden, Roppongi Hills, Tokyo  
Japan

**41**  
MU: 気まぐれな展開  
霧インスタレーション #47662Ichigaya  
東京日仏学院前庭 / 東京都新宿区  
日本  
市川創太 / 小旗かおる (doubleNegatives  
Architecture)

**MU: Mercurial Unfolding**  
Fog Installation #47662Ichigaya  
Entrance Garden, Institut Franco-Japonais,  
Tokyo  
Japan  
Sota Ichikawa / Kaoru Kobata  
(doubleNegatives Architecture)

**42**  
チューン・イン  
霧の彫刻 #47590/II  
宮城県美術館中庭 / 宮城県仙台市  
日本

**Tune-in**  
Fog Sculpture #47590/II  
Entrance Courtyard, The Miyagi Museum of  
Art, Sendai, Miyagi  
Japan

**43\***  
興霧交談  
霧の彫刻 #46696  
桃園県立多目的舞台芸術センター / 桃園  
台湾

**Talk to Fog**  
Fog Sculpture #46696  
Taoyuan County Performing Arts Center,  
Taoyuan  
Taiwan

>2010

**44**  
霧のプロムナード  
霧の彫刻 #46692  
アート・ウィズ・マウンテン / 台北  
台湾  
森岡侑士 (コンセプト / デザイン)

**Fog Promenade**  
Fog Sculpture #46692  
"Art with Mountain," Taipei  
Taiwan  
Yuji Morioka (Planning / Design)

**45**  
霧の庭 Murasaki  
霧の彫刻 #58367  
上海万博  
日本産業館 料亭「紫」 / 上海  
中国

**Fog Garden Murasaki**  
Fog Sculpture #58367  
Shanghai Expo  
Ryotei "Murasaki", Japan Industry Pavilion, Shanghai  
China

**46**  
こうしておまえは消え去る  
霧パフォーマンス #07579  
第64回アヴィニョン演劇祭  
オーバネル高校体育館 / アヴィニョン  
フランス  
ジェル・ヴィエンス (構成 / 演出 / 振付 / 舞台美術)

**This is How You will Disappear**  
Fog Performance #07579  
64th Avignon Festival  
Gymnase du lycée Aubanel, Avignon  
France  
Gisèle Vienne (Conception, Direction,  
Choreography, Scenography)

**47**  
雨月  
霧の彫刻 #74208  
フリー・エイカース百周年記念セレブレーション  
ニュージャージー州パークレイハイツ  
米国  
ロバート・ホイットマン (映像 / サウンド / 舞台装置 /  
パフォーマンス)

**MoonRain**  
Fog Sculpture #74208  
"Free Acres Centennial Celebration"  
Berkeley Heights, NJ  
USA  
Robert Whitman (Projected images, Sound,  
Prop, Performance)

**48**  
雲霧林  
霧と光と音のインスタレーション #47784  
山口情報芸術センター (YCAM) / 山口県山口市  
日本  
高谷史郎 (音 / 光 / 装置)

**Cloud Forest**  
Fog Installation #47784  
Yamaguchi Center for Arts and Media (YCAM),  
Yamaguchi  
Japan  
Shiro Takatani (Sound/Lighting/Object design)

>2011

**49**  
雲リンツに停泊  
霧インスタレーション #11060  
Höhenrausch.2 (天空の架け橋)  
OK現代美術センター / リンツ  
オーストリア

**Cloud Parking in Linz**  
Cloud Installation #11060  
Höhenrausch.2 "Bridge to Heaven"  
OK Centrum, Linz  
Austria

**50**  
石と霧  
霧インスタレーション #26318  
パドヴァレ 野外アートミュージアム / サビーレ  
ラトビア  
オヤールス・フェルドベルグス (石の彫刻)

**Stone.Fog**  
Fog Installation #26318  
Pedvale Open-Air Art Museum, Sabile  
Latvia  
Ojars Feldbergs (Sculpture)

51\*  
ニッセイシュルエール村の苔庭  
霧の庭 #07172  
コレエン 地方ニッセイシュルエール村  
フランス  
*Moss Garden Nicey-sur-Aire*  
Fog Garden #07172  
Nicey-sur-Aire, Lorraine  
France

52  
霧立つ Asuka....息吹く古代の夢  
霧環境 #47780  
石舞台古墳 / 奈良県明日香村  
日本  
高谷史郎 (照明)

*Fog over Asuka breathes with ancient life*  
Fog Environment #47780  
Ishibutai Tumulus, Asuka, Nara  
Japan  
Shiro Takatani (Lighting)

>2012

53  
モルディブの雲樹  
霧の彫刻 #43555  
呼吸する環礁—モルディブ・日本現代美術展  
モルディブ国立美術館 / マレ  
モルディブ  
*Cloud Tree*  
Fog Sculpture #43555  
“Breathing Atolls: Japan-Maldives  
Contemporary Art Exhibition”  
National Art Gallery, Malé  
Maldives

54  
コッカツ—島の深淵  
霧インスタレーション #94767  
第18回シドニー・ビエンナーレ  
シドニー  
オーストラリア  
*Living Chasm – Cockatoo Island*  
Fog Installation #94767  
The 18th Biennale of Sydney  
“All our relations,” Cockatoo Island, Sydney  
Australia

55  
霧の茶会  
霧インスタレーション #47771  
佐川美術館 楽吉左衛門茶室 / 滋賀県守山市  
日本  
*Tea ceremony in Fog*  
Fog Installation #47771  
Raku Kichizaemon Tea room, Sagawa Art  
Museum, Moriyama, Shiga  
Japan

>2012–2013

56\*  
雲海  
霧インスタレーション #07015  
リール3000 [幻世界]  
ミッテラン広場 / リール  
フランス  
*Sea Cloud*  
Fog Installation #07015  
Lille3000 “FANTASTIC”  
Place François Mitterrand, Lille  
France

57  
霧のプロムナード  
ポストアーバンフォグスケープ #46692  
Seed Projects – Art Architecture Life展  
台北  
台湾  
*Fog Promenade*  
Post-Urban Fogscape #46692  
“Seed Projects – Art Architecture Life  
Exhibition”  
Taipei  
Taiwan

>2014

63  
フォグスクエア  
霧インスタレーション #07156R  
ニューイ・ブランシュ・バリ (白夜祭) 2013  
レジュブリック広場 / バリ  
フランス  
*Fog Square*  
Fog Installation #07156R  
Nuit Blanche Paris 2013  
Place de la République, Paris  
France

64  
MU II  
霧の彫刻 #47117  
第4回安養パブリック・アート・プロジェクト  
Kim Chung Up Museum / 安養市  
韓国  
市川創太 (doubleNegatives Architecture)  
*MU II*  
Fog Sculpture #47117  
The 4th Anyang Public Art Project  
Kim Chung Up Museum, Anyang  
South Korea  
Sota Ichikawa (doubleNegatives Architecture)

65  
道後温泉本館  
霧の彫刻 #47882  
道後オンセナート2014  
愛媛県松山市  
日本  
*Dogo Onsen Honkan*  
Fog Sculpture #47882  
DOGO ONSENART 2014  
Matsuyama, Ehime  
Japan

66  
ヴェール  
霧の彫刻 #72504  
グラスハウス (フィリップ・ジョンソン設計) /  
コネチカット州ニューケイナン  
米国  
*Veil*  
Fog Sculpture #72504  
The Philip Johnson Glass House, New Canaan, CT  
USA

67  
霧の滝  
フォグスケープ #47412  
札幌国際芸術祭2014 (SIAF2014)  
札幌芸術の森美術館 / 北海道札幌市  
日本  
*Fog Fall*  
Fogscape #47412  
Sapporo International Art Festival 2014  
(SIAF2014)  
Sapporo Art Museum, Sapporo, Hokkaido  
Japan

>2015

68\*  
NAGI—風  
霧の庭 #47662Shinagawa  
品川シーズンテラス / 東京都港区  
日本  
※冬期休止  
*NAGI – Lull in the Wind*  
Fog Garden #47662Shinagawa  
Shinagawa Season Terrace, Tokyo  
Japan  
※Closed during winter season

69  
フォグブリッジ—Bristol  
霧の橋 #03726  
In Between Time I ブリストル国際フェスティバル  
(IBT15)  
ヘロの橋 / ブリストル  
英国  
*Fog Bridge – Bristol*  
Fog Bridge #03726  
In Between Time I IBT Bristol International  
Festival (IBT15)  
Peto's Bridge, Bristol Harbourside, Bristol  
UK

70  
エルメス東京  
霧インスタレーション #47662Ueno  
Hermès 2015年秋冬レディース・コレクションショー  
東京国立博物館表慶館 / 東京都台東区上野公園  
日本  
*HERMÈS*  
Fog Installation #47662Ueno  
Hermès AW15–16 show  
Tokyo National Museum Hyokeikan, Tokyo  
Japan

71  
聖カスバート寺院  
霧インスタレーション #03238  
ルミエール・ダラム2015  
ダラム  
英国  
*St. Cuthbert Cathedral*  
Fog Installation #03238  
Lumière Durham 2015  
Durham  
U.K.

72  
氷河の滝—MOSS  
霧インスタレーション #01494  
モメンタム8—北欧現代美術ビエンナーレ / モス  
ノルウェー  
*Glacial Fogfalls – Moss*  
Fog Installation #01494  
“Momentum – 8th Nordic Biennial of  
Contemporary Art,” Moss  
Norway

>2016

73  
雲のごとく  
霧の彫刻 #47632  
第8回円空大賞展  
岐阜県美術館  
日本  
*Like a Cloud*  
Fog Sculpture #47632  
The 8th Enku Grand Award Exhibition  
The Museum of Fine Art, Gifu  
Japan

74  
ルイジアナのために  
霧の庭 #47662Yebisu  
恵比寿映像祭「動いている庭」  
恵比寿ガーデンプレイス / 東京都渋谷区  
日本  
*For Louisiana*  
Fog Garden #47662Yebisu  
“Garden in Movement” Yebisu International  
Festival for Art & Alternative Visions 2016  
Yebisu Garden Place, Tokyo  
Japan

>2017

75  
ロンドンフォグ  
霧パフォーマンス #03779  
BMW Tate Live Exhibition: Ten Days Six Nights  
テート・モダン / ロンドン  
英国  
田中浜 (ダンス)、高谷史郎 (照明)、坂本龍一 (音楽)  
*London Fog*  
Fog Performance #03779  
“BMW Tate Live Exhibition: Ten Days Six Nights,”  
Tate Modern, London  
UK  
Min Tanaka (Dance), Shiro Takatani (Lighting),  
Ryuichi Sakamoto (Music)

76  
霧の庭  
霧インスタレーション #06048  
ARoSトリエンナーレ [THE GARDEN –  
End of Times; Beginning of Times.]  
Lumière Durham 2015  
ARoS 現代美術館 / オーフス  
デンマーク  
*Fog Garden*  
Fog Installation #06048  
ARoS Triennial “THE GARDEN – End of Times;  
Beginning of Times”  
ARoS Aarhus Art Museum, Aarhus  
Denmark

77  
ナイアガラ リバーブ  
霧パフォーマンス #07150  
ManiFeste – 2017  
(Centre Pompidou・IRCAM40周年記念展)  
パリ  
フランス  
KTL (スティーヴン・オマリ、ピーター・レーバーグ)  
*NIAGARA REVERB*  
Fog Performance #07150  
ManiFeste – 2017 (the 40th anniversary of the  
Centre Pompidou and IRCAM)  
Paris  
France  
KTL (Stephen O'Malley & Peter Rehberg)

78  
a・form  
霧パフォーマンス #01488  
オスロ国立美術館 / オスロ  
ノルウェー  
田中浜 (ダンス)、高谷史郎 (照明)、坂本龍一 (音楽)  
*a・form*  
Fog Performance #01488  
The new National Museum, Oslo  
Norway  
Min Tanaka (Dance), Shiro Takatani (Lighting),  
Ryuichi Sakamoto (Music)

79  
フォグリバー  
霧インスタレーション #01488  
エーケベルグ彫刻公園 / オスロ  
ノルウェー  
*Fog River*  
Fog Installation #01488  
Ekebergparken Sculpture Park, Oslo  
Norway

80  
金閣寺音舞台  
霧パフォーマンス #47771  
鹿苑寺 / 京都府京都市  
日本  
金谷かほり (演出)、山元史朗 / 島田清夏 (霧技術)  
*Kinkakuji Otobutai*  
Fog Performance #47771  
Rokuonji, Kyoto  
Japan  
Kaori Kanaya (Stage Direction),  
Shiro Yamamoto/Sayaka Shimada (Fog Technical  
Supervision)

>2017–2018

81  
氷河の滝—グリーンランド  
霧の彫刻 #47662Ginza  
銀座メゾンエルメス フォーラム / 東京都中央区  
日本  
*Glacial Fogfall – Greenland*  
Fog Sculpture #47662Ginza  
Ginza Maison Hermès Le Forum, Tokyo  
Japan



01 ペプシ館 Pepsi Pavilion 1970



## あふるるもの

岡崎乾二郎 造形作家、批評家

中谷芙二子の仕事に一貫しているもの。それは「メディウム」への帰依である。ひらたく言いかえよう。芙二子の仕事からはいつも、メディウムのもつ能力＝可能性が惜しみなく溢れ出している。それは作家という枠も作品という枠も超え、表現ジャンルという規定をも超出していく。その溢れ出す能力こそ、そもそもメディウムに内在された力である。

よく知られたモダニズム芸術のまがかった定義で前提とされたメディウム<sup>\*1</sup>とは異なって、メディウムとは、いかなる形式による規定をも溢出する物質的狀態＝振る舞いこそをその特質とする。「自由」という概念はこのメディウムの振る舞いによってこそはじめて可能になると考えられなければならない。したがって中谷芙二子の仕事に見出せるメディウムへの帰依とは、表現形式として指定される芸術作品（決定論的な自己撞着＝規定されたもの、同じものの反復に陥るしかない）とは本質的に背反する。そこにあるのはいかなる規定からも溢れ出し、超出する力、世界にいまだ「自由」（そしてわれわれに「自由意志」）があることを確信させてくれる、絶対的条件としてのメディウムの振る舞いである<sup>\*2</sup>。

### I プライマリーなメディウムの条件

#### I-1

たとえば「ある科学者がxを発見した」という文が言われるとき、そこで彼が発見しえたのは何だろうか。その「発見」あるいはその「発見されたx」という存在は、発見した科学者に帰属するだろうか？（つまり科学者がそれを発見したときまで、それは存在しなかったらうか）？ もちろん常識的には、そのように理解されることはない。

が、この「発見」という語が「制作」という語に置き換えられ、「ある芸術家はxを制作した」と言われたならば、もちろん、そのxを作ったのは芸術家だ（つまり、それは芸術家が制作したことによって存在することになった）と無条件で考えられてしまうだろう。<sup>\*3</sup>

たとえばアルキメデスが「ユーレカ」と叫んだとき、彼は何を発見したのか。彼は風呂に入り、実際に発見したのは「水が溢れる」という、見慣れていたはずの現象だった。ある容器いっぱいに満たされた水に何かが投げ込まれたときにもいつも起こっていることだ。アルキメデスが実際に知覚したのはこの溢れる水だけだった。それは発見といえるだろうか？ 正確に言えばアルキメデスはそのとき水が「溢れる」という出来事を改めて見出した＝再発見したのである。（だから「アルキメデスが浮力を発見した」というのは正しくない。水が溢れなければ浮力という概念（存在）を思いつくこともなかっただろう。いや水やアルキメデスという概念すら自覚されなかっただろう。浮力の本質とは空間を占拠する力である。水であれアルキメデスの身体であれ風呂桶であれ、同じく、空間を排他的に占有する権利を有し、その権利において互いに反撥しあっている。水は流体であるから、反撥の力を真っ先に受けて押し除けられやすく、また隙間があれば真っ先に侵入する。溢れているのはこの力である）。

アルキメデスが直接、知覚したのは「水が溢れる」という現象である。その「溢れ」からアルキメデスは間接的に改めて水を発見し、自身の身体を発見し、風呂桶を発見し、それらの大きさ、量を発見した。この例に示されているように、人間の知覚は対象を直接捉えてはいない。反対に人間の感覚器官は対象と距たりをもつこと、対象と間接的にしか関係できないという事実によってしか機能しない。たとえば対象との距離がなければ視覚は機能しない。われわれが捉える色とは対象の表面に当たった光が、その物質に一部吸収され、あるいは分散的に反射し分光することで作り出される揺らぎ（射角のずれ、遅れ）である。つまり対象と視覚の間の距たりゆえにおこる現象—その中間に存在する何ものか（事物の表面、中間に存在する空気湿度、浮遊物など）が引き起こす光の歪曲、乱反射こそを、われわれの目は見ているのである。対象そのものを見ているのではない。耳が音を聞くのも同様である。そもそも耳と音源との間に隔たりがあり、そこに何かがあれば音の波は起こらないだろう。

人間を含んだ生物が知覚しているものは対象そのものではない、対象と感覚器官の間にあって、それを満たしているメディウム、そのメディウムの振る舞い＝変化、揺動である。（気をつけなければいけないのは、このメディウムそれ自身が対象として知覚可能だというわけではないということである）。

その変動は、知覚している者と対象の間の安定した関係を揺るがし、同一のもの、不変的なものとして対象にしていた像すなわち概念の変更を迫る。いや、そのときはじめてわれわれはそれが概念であったことを発見し、再定義するのである。そのわれわれに向かって押し寄せる、溢れ出す揺動をセザンヌはサンサシオンと呼び、アルキメデスはそれにおのき「ユーレカ」と叫ばすにはいらなかったのである。

#### I-2

メディウムは一般的には、物質的な連続体として見なされている。が、こうした扱いは仮定にすぎない。われわれの知覚は、その仮定を裏切る、個別の現象、つまりメディウムが引き起こす、むしろ不連続な揺動にだけ反応するのだから。いいかえれば連続体としてのメディウムそれ自体は現れない。その連続としての物質は知覚に対して不活性<sup>\*4</sup>（活動が死んでいる）な状態としてだけ維持されている。何かが知覚される。あるいは、さまざまな事物と事物の関係が生起するとき、その出来事を媒介しているものがメディウムである。すなわちメディウム自体は直接現れず、その関係するものたちを包み込み、またその隙間に充填されている。

もっと一般的に表現媒体としてメディウムと呼ばれるものについても、同様の性格を指摘することができる。たとえば絵の具の表現的特質は、その原質である顔料や染料よりも、ほとんどが展色剤である媒材（テレピン油やアクリルエマルジョン、アラビアゴムなど）によってこそ決定されている。発色も質感も決定しているのはこうした媒材つまりメディウムである。知覚はメディウムが生み出す差異にこそ反応する。なぜならばそれは透過し反射する光そのものの偏光に関与しているからである。われわれが見ることができるのはこの対象を包み、隔てるメディウムを通した屈曲、分散された光でしかない。が、一方でこのメディウムそれ自体も決して対象として直接は知覚されえない。それはあくまでも媒体として、対象と知覚器官の間にあり（それを隔て）、人の知覚に働きかけ、知覚がようやく反応、作動しうる振動、偏差を生起させる潜在的な起動因に留まるからである。

重要なのはこのメディウムの性質こそ空間という概念を可能にし、時間という概念を可能にしているということにある。時間の源とは遅れであり、空間の源とは距たりである。メディウムの震え、揺らぎがそれを生起させ、その源として指定されるが不活性（知覚されえない）なメディウムの存在がその連続性、拡張性を保証している。繰り返すならばメディウムは、確かに形式（形式とは連続量としての不活性な媒体を拾い上げる粗雑な枠組みにすぎない）を可能にするが、同時にそれを破壊し、超出する運動でもある。数学を含めて、いかなる形式もその演繹的適用は、その当の形式にとっても不用意な破綻、裂け目をメディウムに刻み込むことを意味し、その裂け目は跳ね返り、その形式の不完全性を露呈させる不可逆的な傷（それが時間の根拠だ）を当の形式にもちかえらせる結果にいきつく。

### II 出来事の内在化

#### II-1

この小文での主題は、中谷芙二子の展開してきた仕事の特徴を再考することにある。初期の絵画作品、中谷の仕事を表するとみなされる《霧》、ビデオアート、「ビデオひろば」から、「SCAN」の活動に受け継がれて展開してきたインディペンデントな実験ビデオとしての活動。（実は芙二子の仕事を考察するには、以上のようなとりあえずは芸術活動として見なされる活動だけでは充分ではない）。<sup>\*5</sup>

こうしたその活動の中で（「料理」を除いて）、中谷芙二子の仕事でもっとも継続的に広範な浸透性をもって展開してきたのはビデオアートだということではできらう。が、この活動も簡単に個別の芸術作品すなわち中谷芙二子という個人の作家の表現には決して還元されるものではなかった。

中谷芙二子が主要メンバーとして関わった「ビデオひろば」の集団的活動は1972年から始まり、芙二子が1980年に開設したビデオギャラリー「SCAN」へ展開する。「SCAN」は集団的、個人的（ときにアノニマスな）を問わず、ビデオアート

の制作機材の援助から上映そしてアーカイブ化まで、制作から流通までの支援を行なった、日本におけるビデオアート・ムーブメントの拠点だった。いやビデオアートに留まらず「SCAN」はオルタナティブなネットワークのハブとして80年代の芸術活動のもっとも重要な推進力の一つとして機能していた。そもそも、美二子の仕事の核心につねに存在したのは、こうした個人の作家、個々の作品という枠に還元できない開放性そして協働性だった。《霧の彫刻》(Fog Sculpture、以下《霧》と表記)の仕事の発生の契機はE.A.T.との協働によったし、また《霧》の展開過程においても、いつもディヴィッド・チュードア、トリシャ・ブラウンをはじめとする複数のアーティストたちとの協働があった。だから、もし中谷美二子の《霧》にいまよく解き明かされていない理解がたさ——それこそが《霧》の可能性だが——があるとすれば、その可能性は一見すると《霧》とまったく共通性が見てとりにくい、美二子が見出したビデオというメディウムの魅力がいかなるものだったのか、を再考することで明らかになるだろう。

60年代末に一般市民でも購入可能なポータブルVTR(ビデオ・レコーダー)が現れたとき、ビデオの最大の魅力は(フィルムと異なると)いくら長く撮り続けてもコストがかからないことにあった。が、映像メディウムとしてみれば、その画像は恐ろしく低解像度であった。

たとえばマーシャル・マクルーハンが指摘したように、テレビは視覚メディアとはいえない。視覚メディアとして扱うにはあまりにスカスカ、つまりクールドだったのである。テレビの「凝視するに耐えない」という性質は当時現れたポータブル・ビデオではさらに強化(つまり劣化)されている。テレビジョンは480本の平行する走査線で水平線状にスライスされた画像を次々と画面を描出し続けている構造なので原理的にはそもそも一つの瞬間として固定される1枚の画面としての静止画が存在しない。さらにテレビの画面は、電子ビームが走査線上に並んだモザイク状の画素を通過するとき、一つ一つを次々に発光させる構造であるから、一つの光源から一元的に投影された映画とは異なり、物質的に無数に分光する肌理＝テクスチャーを持つ。こうして映像というにははるかに物質的なテレビは、一般家庭の部屋の中に周囲の家具と同様に、まさに一つの事物として設置されることになったのである。

ビデオの機構はこうしたテレビの非視覚性(それは自立した事物としてどこにでも配置、散蒔くことができる)をさらに展開させる。テレビは放送局から発信される放送電波網にのって一元的に配信される他なかった。つまりある一つの番組を見るためには、すべての視聴者は番組表に指定されたその同じ時間に見るしかない。テレビ放映はこうしてすべての視聴者に同じ時間の流れを共有し同期することを迫る。もちろん時間の共有だけではない。視聴者はテレビで放映される選択されたコンテンツだけが一般性を持つものとして受け取られるのである。

ポータブルVTRはまずこの中央集権されたテレビ放送に対して、好きな時間に好きな場所で情報を受け取る可能性を市民に取り戻させ、さらにテレビの番組表に区切られた時間に収められることのない映像を撮影し、主体的に発信(テレビの放映網を通すことなく)する(手渡し、あるいは自分たちで繋いだケーブルを使って)流通させる可能性を開いた。端的に、一元的な時間や空間に組み込まれ管理されることのない個別、ローカルな無数のコミュニケーションの時間と空間を作り出す可能性が開かれたのである。

ところで映画においてもテレビにおいても、その表現形式はそれがいかに伝播、流通され、上演、視聴されるかという流通形式による制約にこそ基づいていた。30分で終わらなければならないとか、1時間半で完結しなければならないとかいうのは流通上の制約に過ぎなかったのである。<sup>\*6</sup>

したがってポータブルVTRは、それを手に入れた芸術家たちに、まずは映画やテレビ、芸術作品という表象形式を拘束していた社会的制度を明晰(批判的)に自覚させ、さらにオルタナティブな道具としてビデオの可能性を積極的に展開させることになった。それは究極的には、同じく実際は制度によって固定されていた「時間」や「空間」、「主体」や「対象」といった概念の自明性を解体し、それらを自律的に再構築する力を手に入れることをも意味していた。

中谷美二子は日本において、ビデオのメディウムとしての可能性がどこにあるかをもっともはっきり自覚することのできた一人である。1974年に美二子は当時オルタナティブ・ビデオムーブメントのバイブルとみなされていたマイケル・シャンバーグ、レイナダンス・コーポレーションによる『ゲリラ・テレビジョン』を翻訳し出版している。「ビデオひろば」から「SCAN」への展開

はオルタナティブなネットワークをビデオを通して多種多様に生成させる社会的実践だったともいえよう。が、『ゲリラ・テレビジョン』の訳者あとがきで美二子がポール・ライアンの言葉である「ビデオは時間の形態学的鏡である」を引いて述べるように、ビデオの可能性は、外的に強制されていた時間、空間を自己再帰的構造としてメディウムそれ自体に内在化し、やがて時間、空間のネットワークを自律的に生成させうる可能性にこそあった。それは新しい差異＝隔たり、距離を生み出し、それを別の方法で編み上げていく、まったく固有な空間と時間、社会関係(人間関係)を生成させるメディウムとして理解されていたのだ。

美二子自身のビデオ作品、たとえば《卵の静力学》(Statics of an Egg, 1973年)においても、いかにビデオが固有の時間を生成し内在化させるか、がはっきり示されている。

《卵の静力学》の画面が捉えているのは、生卵を机の上に垂直に2つが同時に立つまでの動作であり、映し出されているのは机とこの行為を遂行する者の肘から先の手と卵だけである。いわゆるコロンプスの卵だが、戦後まもない1947年頃、立春の日の2月4日にこれを試みると(コロンプスのように底をつぶすことなく)卵を立たせることができるという情報が中国の古書から発見される。これを元に世界各所で実験が行なわれ成功したというニュースにより、たちまち立春の日に卵を立てることは世界中でブームになった。美二子の父親である物理学者、中谷宇吉郎はこの現象に興味をもち、当時「立春の卵」というエッセイを書いている。宇吉郎は、微細に見れば卵の表面も平滑ではなく小さな凹凸が存在するので、卵の底辺から同一平面を形成する小さな凸部3点を探し、その小さな平面に卵の重心から垂直に下ろした垂線が収まるように根気強くやれば、卵は立春でなくてもいつでも誰でも立てることができると結論づけている。科学者らしい明晰な結論ともいえるが、読者はいささか拍子抜けもしてしまう。宇吉郎がいうとおり、卵が立つのは理に適しているとしても、ではなぜそれまでは立たなかった卵が、この年の「立春」に世界中で同時多発的に立ったのか。宇吉郎はこの問いに答えていないからだ。美二子の《卵の静力学》は父親のこのエッセイに明らかに触発されているが、父に逆らって、その問いかけは、まっすぐこの「時間」に向けられている。

もちろん、この年の立春に世界で同時多発的に卵を立てることができたのは、新聞やラジオなどのメディアの発達にもよろう。来たる立春の日に試みれば卵は立つ、という報道が伝播したからだろう。が、美二子のビデオはこうした社会心理学的な外的理解には屈しない。それは世界各地の時間がメディアの発達によって制度的に同期された、という説明つまり、いままでバラバラに試みられていた実験が単にメディアによって強引に同じ日に世界中で同期させられ行なわれたと説明しているにすぎない。

美二子がこうした考えに屈していないのは、このビデオ作品の撮影過程を考えてみれば明らかである。ビデオは一切編集されておらず、つまり机の上で行なわれる卵を立てる(実際には卵を2つ平行して立てる)企ては、終始一貫それが成功するまで1回のカットもなしに連続して撮り続けられている。もしそれが2日かかっても2日間そのまま、それを記録しただろう(実際には11分)、このビデオ作品の長さは実際にこの卵が立つまでの時間によって決定されているのである。

いわばこのビデオ作品が提示しているのは「卵が立った時こそが立春である」というテーゼである。<sup>\*7</sup>

ヤコブ・フォン・ユクスキュルがその環世界論で示した、森の中のダニが吸血できる哺乳動物が現れるまで20年近くも絶食したまま待ち続けるという例を思い起こさせる。ダニの吸血行動はただダニが知覚できる、適切な温度、匂い、触感のセット(この3つの感覚の外にダニは感覚を持たず、したがってダニにとって哺乳動物という対象も存在しない)が現れたときにオンになり作動しはじめのだけであり、この内在化された時間の外にそれを測定する普遍的な時間があるわけではない。つまりそれが5分後だろうと18年後だろうとダニにとって差があるわけではない。

美二子のビデオというメディウムに特性として読み取ったのは、いわばこのダニの時間と同様の内在化された時間である。それがたとえ20年かかろうと(11分で終わろうと)ビデオはそれを待ち続ける。<sup>\*8</sup>あるいはゆえに外的な枠組みに強制され制限されることなしに、確実に出来事を内在させることができる。いいかえればダニにとってその出来事だけが存在し均質に流れ続ける時間が存在しないように、たとえ20年間の長さをもったビデオ映像があったとしても、それを凝視しつづける必要はない。出来事が起こる。ビデオはその出来事を内在させるだけであって、均質に連続する時間の長短として、

その出来事が視覚的に位置づけられなければならない必要性は極めて脆弱である。

時間の内在化＝出来事としてのビデオ。この構造は文字どおり蜘蛛が巣を張る過程を追った《風にのって一本の線を引こう》(1973年)——蜘蛛は餌食が巣にひっかかる瞬間を一途に待つ、このビデオはそのために蜘蛛が巣を張り終えるまでもひたすら映しつづける——にも、モナリザ展に並ぶ観客の姿を追った《モナリザのしっぽ》(1974年)——人々の長い列は(そしてこのビデオ映像も)ただ「モナリザ」という絵画を「一目」見るという一瞬の出来事(それはこのビデオは撮影しない)によってだけ組織されているの——にも共通している。見るために組織されたその長い列＝時間は反語的にも、視覚に基づかない。むしろ距たりであり、遮ぎりが生み出す厚み、長さである。ビデオはその遮ぎり、距たりをメディウムとして包含する場となっているのだ。

## II-2

《総持寺》(1979年)は、禅寺での読経を記録したビデオである。大勢の僧による読経は歌詠(合唱)のように揃えて行なわれることはない。それぞれが自らの呼吸にあわせて読経するので息継ぎされる箇所が異なる。すなわち個々の僧によって経は異なる場所で区切られる。一致して区切られる箇所がないゆえに逆に皆の読経が重なると、決して途切れることのない経(スートラ)のうねりが集合的な濃度＝様相として現れる。(同時に彼らの足なみもそれぞれ、各々の読経とはまったく異なるリズムで運ばれる)。読経の時間の刻み＝区切りはメディウムとしてのそれぞれの僧の身体に内在化されて決定されているが、それが集合されるとき、それは一つの区切りのない連続体＝ボリュームとして現れるのだ。禅において個々の修行僧は雲水と呼ばれるが、中谷芙二子はこの多数の雲水たちのそれぞれ異なる時間の重なりが作り出す運動体に、彼女が「霧」に見出していた魅力と同じ様相を発見する。

水の道は水の所知覚にあらざれども、水よく現行す。水の不知覚にあらざれども、水よく現行するなり。

(『正法眼蔵 山水経』)

すなわち水がどう振る舞うか、それを個々の水自身が知覚しようといまいとに関わらず水は正しく働く。以上の道元<sup>\*9</sup>『正法眼蔵山水経』(1240年)の箇所を引きながら、このビデオ制作で得られた認識を、中谷芙二子は以下のように書いている。

雲や霧(底が地面についていれば霧、浮いていれば雲、落ちれば雨)は温度、湿度、風などの気象条件によって現象し、温度が二、三度上昇すればすべて消えてしまう。いや、形を変えるだけで水はもちろん空気中に存続している。仏教的概念ではこの点が重要であるが、今は雲が状態を維持しているランダムな構造を問題にしよう。それは微妙なバランスで成立している。絶えず死に、絶えず生まれているといった方が適切なものかもしれない。

雲粒は互いにぶつかり合えば粒子は大きくなり、自分の重さで落下してしまう。まるでデモクラシーの理想モデルのようなこの雲の現象の美学は、そのまま禅的集団の存在モデルとしても通用しうである。

『手法から作法へ:ビデオで見る「禅のかたち」から』(草月128号、1980年、31頁)

ここで芙二子が見出したものを、再び『正法眼蔵 山水経』を引きつつ、補足的に考察してみよう。

水之道は上下縦横に通達するなり。しかあるに、仏経のなかに、「火風は上にのぼり、地水は下にくだる」。この上下は、参学するところあり。いはゆる仏道の上下を参学するなり。いはゆる地水のゆくところを下とするなり。下を地水のゆくところとするにあらず。……「下地為江河」。しるべし、水の「下地」するとき、江河をなすなり。江河の

精よく賢人となる。いま凡愚庸流のおもはくは、水はかならず江河海川にあるとおもへり。しかにはあらず、水のなかに江海をなせり。しかあれば、江海ならぬところにも水はあり、水の下地するとき、江海の功をなすのみなり。また、水の江海をなしつるところなれば世界あるべからず、仏土あるべからずと学すべからず。一滴のなかにも無量の仏国土現成なり。しかあれば、仏土のなかに水あるにあらず、水裏に仏土あるにあらず。水の所在、すでに三際にかかはれず、法界にかかはれず。しかも、かくのごとくなりといへども、水現成の公案なり。(『正法眼蔵山水経』)

われわれはつい、水の運動を外部の尺度によって、水はより「下」へ流れる、と考えるがそうではない。実際は水が向かうところが「下」だとわれわれは知るのである。「下」及び「下に流れる」は水に内在した属性であり、実際、水が流れることによってはじめて、どこがもっとも低い(「下」)かをわれわれは知るのである。霧であるか雲であるかの判断も同様である。「霧」や「雲」という存在が先にあって(あるいは「川」や「海」が先にあって)それらに共通する属性として水が含まれるのではない、「霧」や「雲」、「川」や「海」こそが、水に内在している、すなわち「霧」「雲」「川」「海」は水に含まれた属性にすぎない。であるから、それらを属性つまり部分として含む、水のほうが集合として無限定で大きい(よって水自体は対象として認識できない)。だからいたるところ、あらゆるものに水は現れる。つまり「霧」「雲」「川」「海」のみならず、わずか一滴の水の中にも「国土」や「仏土」までが内在(蔵)し、それを現前させる。その発現が水の働きである。が繰り返せば、水それ自体を見ることはできない。われわれは出来事としての生起する水の振る舞いのみを捉え、そこに「霧」や「雲」、「川」や「海」を見るのである。さらに「正法眼蔵 山水経」は、われわれがそれを見るという出来事自体が、水に内在された属性として生起しているという。

水は強弱にあらず、湿乾にあらず、動静にあらず、冷煖にあらず、有無にあらず、迷悟にあらざるなり。こりては金剛よりもかたし、たれかこれをやぶらん。融じては乳水よりもやはらかなり、たれかこれをやぶらん。しかあればすなはち、現成所有の功德をあやしむことあたはず。しばらく十方の水を十方にして著眼看すべき時節を参学すべし。人天の水をみるときのみ参学にあらず、水の水をみる参学あり、水の水を修証するゆえに。水の水を道著する参学あり、自己の自己に相達する通路を現成せしむべし。他己の他己を参徹する活路を進退すべし、跳出すべし。

(『正法眼蔵 山水経』)

(座禅という修行＝参学を通して)認識すべきは、私が何か(水)を見ているのではなく、そもそも水が水を見るという出来事(水自身に含まれ、生起するズレ、差異、遅れ)に、すでに無数の出来事(私が何かを見ているという出来事を含む)の生起が内在していて、すでに生起しているということである。水がないといっているわけではない。水はそれ自体では対象ではない。それはそもそも一つではなく、不連続な無数のズレ、揺らぎを内在し、むしろ水から、数が生成するのだ。それが媒体＝メディウムとしての水の働きである。その差異、揺らぎを受け止め、そこに、あらゆる概念から溢れだす通路を発見せよ。(自己が他己になる、いわば他の概念として生起する)。つまり水が水(水として自身を収めていた既存枠)から溢れるところ——ここで**跳び出せ**。

## III 概念の生成

最後に中谷芙二子がビデオに見出したメディウムとしての特性を列挙してみよう(すでにあきらかなように、この特性は《霧》そして芙二子すべての活動にも通底している)。

- a メディウムそれ自体は対象として現れない。——たとえばメディウムとしてのビデオは視覚的对象としては現れない。メディウムは出来事として現れる。出来事はメディウムに内在されている差異としての物質的状態である。

メディウムに内在化された出来事とは記録ではなく物質の状況である。したがってそれが再生(感受)されるとは、それに反応する出来事もかならず再帰することを意味する。物質の状況である以上、それを感受する主体＝観察者も人間である必要はない、(それほど高度でもない)A.I.でも充分可能である<sup>\*10</sup>。したがってメディウムの条件から考えれば、必ずしも作品としてそれを見る必要はない。言い方をかえれば、たとえ人がいなくてもメディウムはそれを感受するところの主体までもその内在化された構造によって再生、生起させるだろうということだ。

こうしたメディウムの持つ可能性をなお作品の構造に反省的、批判的に組み込もうとすることは、外的＝展示上映形式に位置づけられた鑑賞者を前提とせずに、存在しうる作品を考えることに等しい。作品を受容する主体もそれを位置づける空間も時間もメディウムは自らのうちに含まれる差異＝属性として、あらかじめ内在化して、必ず、それらは生起するはずだからである。物質的狀態としてこのメディウムがそこに実現されれば、その場所が元の場所と時間的にも空間的にもたとえ著しく距てられていたとしても、出来事(主体もそれが起こす反応もその反応に内包される空間も時間も)はきっと、いつか、そこに起こるだろう。

またメディウムが具体的な物質的狀態である以上、それを感受する機能も特定の感覚、たとえば視覚などに限定されることもない。そもそも《霧》は視覚的ではなかった(《霧》の総体を見ようとする視覚的欲望をそれはむしろ妨害、遮断する)。一方で局所的な知覚に留まるとみなされてきた皮膚感覚(温度感覚、湿度感覚)、嗅覚、触覚はむしろ視覚以上に、そこで運動する《霧》の総体をより具体的、直接的に感受する。この《霧》と同じことが、ビデオというメディウムにもいえる。ビデオは視覚メディアではない、それは視覚に有利な距たりを抹消して、より具体的、直接的に身体に、そのすべての感覚に働きかける。<sup>\*11</sup>

- b メディウムはそれ自身を表現／代表する形態を一義的に持たず、ゆえに一義的に確定される固有な表現形式も持たない。
- c メディウムは(時間、空間的)限界を持たない。与えられた限界を溢れだすことで自覚されなかった概念をそのつど要請し生起させる。

メディウムは表現ジャンルという流通、展示＝上映形式によって規定されるのではなく、それを溢出、越境する力である。が、その溢出、越境がその反動として、それを概念として固定しようとする形式を要請し生起させるということだ。

- d メディウムは単一な事物ではない。それ自身に対する無数の差異の集積あるいは相互参照、干渉の集合——無数の差異のエマルジョンである。本来的にはそれらの差異は分離し不連続である。が、その相互干渉が生起させる揺らぎ、振動、運動が連続体としての性格を効果として現出させる。メディウムの浸透性、溢出性、越境性はここに生じる。

たとえば中谷芙二子の《霧》に組み込まれた自己再帰的構造＝差異を内在的に生起させる構造は、その《霧》の仕事が設置されたサンフランシスコやロンドン、オスロなど、その多くの場所が自然状態で霧が常態的に発生している場所であったことに端的に示されている。すなわち、そこでは自然発生した霧と芙二子による《霧》—人工霧の区分がほとんど不可能である。ではなぜ、すでに霧が自然にある場所に人工霧を発生させる必要があるのか？ それは労苦と予算のムダではないのか。が、芙二子の意図は文字通りに〈霧が霧を見ること〉〈霧に霧を出会わせること〉つまり自己再帰的なズレを内在化させることにあった<sup>\*12</sup>。——水の水をみる参考あり、水の水を修証するゆゑに。水の水を道著する参究あり、自己の自己に相逢する通路を現成せしむべし(『正法眼蔵 山水経』)

いわば《霧》は霧が発見し、そのときに生起する。そこに隔たり、遅れ、時間と空間が溢れ出し、われわれはそれに包まれ、呆然とする自分を発見(他己＝他者にとっての自分、他者としての自分＝が生起)し、そして遂には、そこに《霧》があった

ことを発見する。すなわち観察する(主体)もその対象たる《霧》もそれらが存在する(空間)も(時間)も、そこに生起する本来テンタティブな概念にすぎなかった。

それゆえに、中谷芙二子の仕事は概念芸術がいかなるものであるべきか、その可能性こそをもっとも秀れて体現しているものだともいえるだろう。概念はいかに生起するのか。それは一つの《霧》のようであってそうではない、そこにあるのは無数の運動であり——十方の霧を十方にして著眼看す——数え尽くすことができないから、(人)はそれを数え続ける(ことができる)。汲み尽くされることなく溢れ出るもの。それが自由意志の起源、世界が存在するという意味であった。<sup>\*13</sup>

\*1 モダニズム芸術の流布した定義＝芸術作品のそれぞれの表現ジャンルの形式が、それが依拠するメディウムの特殊性から自己言及的に導きだされたとした、クレメント・グリーンバーグによる定義がそれを代表する。が、むしろメディウムの能力が作品を仕切る確定的な枠組みに還元されない事実によってこそ發揮される。

\*2 いまでもなく、こうしたメディウムの定義はエピクロスらの哲学にこそ先駆が見られる。セザンヌが感覚の強度を土台にして、自然の構築性を捉えようとしたことは知られている。セザンヌが彼の愛読していたエピクロス(ルクレティウスの著作を通して)にならって、自然を変動しつづける微細な粒子の運動がつりだす力学的な均衡と揺らぎの函数(＝それが感覚に訴える力である)として捉えていたのだ。

\*3 が、この「制作」を「創造」という語に置き換えたとき、同じことはいえるだろうか？ 創造がいままで彼自身も作ったことがないもの＝見たことがないものを作ることでならば、それは発見に極めて近いのではないかと？

\*4 マルセル・デュシャンの「創造行為」(「The Creative Act」)には芸術創造を可能にするメディウムについてのものともすくれた見解がある。メディウムはそれ自体では不活性＝inert matterである。が、メディウムはその浸透性という能力によって、作者という鑑賞者の双方に、あるいはそれと互いに転移させることを可能にする。そのズレこそが創造性を可能にする函数～芸術係数だと定義している。

\*5 中谷芙二子は知る人ぞ知る料理の名人であり、50年以上もわたって多くの芸術家たち思想家たちに食事を供応し、また彼女の用意した場で無数の重要な議論が行われてきた。60年代以降の多くの新しい芸術運動はまさにここから育った。日本の芸術家、科学者、思想家はもちろん、たとえばラウシェンバーグやジョン・ケージ、ビル・ヴィオラをはじめ、欧米から訪れた前衛的な芸術家、批評家、たとえば、外食になじまなかったカニグナムのように実際、芙二子の食事で日本での活動が支えられた芸術家たちも多い。筆者も含め、若手芸術家はまさに彼女によって育てられたといっても過言ではない。が、こうした活動は芸術的いわば下部構造とみなされ、なかば制度的に芸術表現のものからは除外されてきた。が、メディウムとは何かを考察するのであれば、これこそがメディウムの働きの本質と結び付いていたことに気づかされることになるだろう。上部構造とは氷山のまさに一角である。その生成を支えているのは食事を含まれた物質的な下部構造なのだ。この下部構造を考察しないで排除するのは、無数のイレギュラーな雪の結晶を産出しつづけている雪が生成されるプロセスから、わずかの美しい雪だけを美学的に選び取るという偏見的な行為に等しい。

\*6 映画やビデオに関わらず、表現形式が流通形式、展示＝上演形式によって決定されているのは、絵画でも彫刻でも同じである。たとえば絵画のフレーム(外形)も彫刻の設置形式同様、展示および流通形式の必要によって決定されたものであり、メディウムの内在的必然性によるものではない。たとえばロザリンド・クラウスが「メディウムの再発明」(Reinventing the Medium)などで考察した映像装置の諸性質もそもそもは上映、流通形式の機械化—複数の情報を処理するための機構だった。たとえば映画フレームとフレームの間の分節を明確にするためにシャッターブレードが挿入(光を遮断)する黒は、建築の空間を仕切るパーティションや漫画のコマ割や絵画の視線と同様に多数、多様な情報を混乱が生じないように機械的に分節しつつ、知覚認識過程を効率的に一方に向に進む時間(物語的)に沿わせて強引に接続、統合する仕掛けにすぎない。実験的な映像作家たちがこの機構に組み込まれた分節を露呈化させせしめても、絵画におけるシェイプド・キャンバスがキャンバスの外形＝フレームという外的な展示形式を内容に反映させることによって起こした表現形式の破壊＝疑似拡張と同様の操作を行なっているにすぎない。たまたそこで露呈されたように見える区切り／分節、それを切り開く身振りや、諸形式のハイブリッドの道を開く示唆を与えんと好意的に理解されようと、そこで行なわれているのは既存形式の冗長な浪費、満尽にすぎず、それ以降の展開が可能なのではない。端的にそれは既存の展示形式に依存しないわけではない。むしろそれは既にそのまますべての分析は無数にありうるだろう知覚および欲動の過程を、機構として物象化しようとする展示形式のもくろみの素朴すぎる従順を示しているだけに感じられる。

\*7 続く1974年に芙二子は《卵の静力学》を展開して、《卵を立てる》というインスタレーションを実施している。卵を立てるビデオを流し続ける3台のモニターの前に設置された机には籠の中に入った卵が実際に置かれ、観客が卵を立てることが実際に試せるようになっている。ビデオの前で観客はまさにビデオに同期し、はるかに容易に誰でも卵を立てたという。ビデオがまさに無数の卵を立てるという行為を同期させる「立春」という時間を示す働きをしたわけである。

\*8 アンドレイ・タルコフスキー(『ヌスタルジア』(Nostalgia, 1983年))には、蠟燭の火を消さずに干上がった温泉池を渡りきるといつかカットなしの実写で撮影された有名な場面があり、映画のフィクション(流通形式が強い時間、空間)に、それを超出するリアルな出来事＝時間を挿入し内在化(その時間的映画にそのまますべて映し出されるように何回かの失敗のち成功するまでに実際にかかった時間である)させることに成功している。それはつねに奇蹟のようにそこで再生する。

\*9 道元(1200-1253年)鎌倉時代初期の禅僧であり曹洞宗の開祖。

\*10 たとえば「雪は天から送られた手紙である」という中谷宇吉郎の言葉はよく知られている。が、その手紙は必ずしも特定の誰かにあてて書かれたものではない。「而今の山水は、古仏の道の現成なり」(『正法眼蔵 山水経』)—同じように《雪》も、読む人がいようとまいと、とうの昔から書かれつづけてきた、ことば＝道であり、その道の現れである。そのことばを読むこと(行為)こそが、反対にそれを読む人(わたし)を生起させるのだ。それは何時であって(何万年後であろうと)構わない。内在化とはこういうことである。私という主体はこうして発見＝生成される。古代(時代を問わない時代)に書かれた手紙が、読み手＝人間を作り出す。その意味で中谷宇吉郎が最晩年、グリーンランドの氷冠の研究に動んだことは示唆的である。——「氷冠というのは、太古から降りつづいた雪が解けないで、次第に積み重なり、自重のために氷化したものことである。それで氷冠の深部から氷の根本を探れば、それは昔の水である。深く行くと、大昔の水が得られる。そればかりでなく、氷冠をつくっている氷の中には、無数の気泡ははいっている。雪が圧縮されて氷になる時に、雪の中にあつた空気が、気泡となって、氷の中にとじこめられたのである。それでこの気泡中の空気は、昔の大気である。何千年か、何万年かの昔から、今日までの、大気と水との実物が、氷冠の中にちゃんと保存されているわけである。それでこの天然の資料を巧く使えば、気候の長期変化について、なんらかの知識が引だせるかもしれない」(中谷宇吉郎「白い月の世界」文藝春秋、1957年11月)

\*11 こうしたビデオ＝テレビの特質は、映画「ホルター＝ガイスト」(1982年)で、深夜のテレビモニターのホワイトノイズに少女の身体が包みこまれ、吸い込まれる場面——それはわれわれの身体を包みこむ霧に酷似している——に的確に示されている。

\*12 いわば《霧はその霧ではないこと》、そして《霧もまた霧であることを示すこと》によって《霧であること》が顕わになる。

\*13 いわゆる「概念芸術」が既成の概念を批判し、一時的に無効にするだけで終わることが多いのに対して、芙二子の仕事は概念が事件として生み出される(批判が生産に展開する)、その契機、運動を内在化させている。

## What Overflows

Kenjiro Okazaki Artist / Critic

One consistent characteristic found throughout the body of works created by Fujiko Nakaya is the devotion to medium. Let me rephrase that more plainly: the potential of medium always overflows lavishly from her works, transcending the frame of the artist as well as that of the work, and even the regulations pertaining to the genre of expression. This ability to overflow is the intrinsic force of a medium.

Contrary to the concept of medium serving as the premise for the well-known but misleading definition of Modern Art,<sup>\*1</sup> a medium is actually characterized by the material status or behavior that escapes regulation of any form. The notion of “freedom” is conditioned by such behavior of medium. Therefore, the devotion to medium found in Fujiko Nakaya’s works fundamentally contradicts with artworks posited as forms of expression (these are bound to be regulated as deterministic tautology, stuck in the repetition of the same). What her works instead reveal is the force that transcends and overflows all forms of regulation: the behavior of medium, which is the absolute condition for “freedom” in this world (along with our “free will”).<sup>\*2</sup>

### I The Primary Condition of Medium

#### I-1

For example, when the statement “a scientist discovered X” is uttered, what exactly has been discovered? Does that “discovery” or “discovered X” belong to the scientist who discovered it? In other words, was X nonexistent until it was discovered? Common sense tells us differently.

But if the term “discovery” is switched to “production,” and the statement to “an artist produced X,” we would immediately think that X was actually created by the artist, and did not exist prior to that.<sup>\*3</sup>

For instance, when Archimedes exclaimed “Eureka!” what did he discover? What he experienced as he entered the bathtub was an ordinary and familiar phenomenon: water overflowing the tub. This is something that always happens when an object is thrown into a vessel filled with water. The only thing Archimedes perceived was the overflowing water. How can this be a discovery? More precisely, what Archimedes had done was to re-discover the event of water “overflowing.” This is why it is incorrect to say, “Archimedes discovered buoyant force.” If water hadn’t spilled over, he may have never thought up the concept of buoyancy. He may have never become aware of the concept of water, or even that of Archimedes. The essence of buoyancy is a force that occupies space. Whether it is water, the body of Archimedes, or the bathtub, all things possess the right to exclusively occupy space and repulse one another accordingly. Water is fluid so it tends to be pushed immediately away by the force of repulsion; but by the same token it immediately infiltrates any opening. What overflows is this force.

Archimedes *directly* perceived the phenomenon of “water overflowing.” From this “overflow” he *indirectly* re-discovered water, his own body, the bathtub—their size and quantity. As this example shows, human perception does not grasp external objects in a direct manner. On the contrary, human sensory organs only function through distance from what is sensed, thus relating to them only indirectly. For example, without an appropriate distance from the object, vision cannot function. The color we perceive is a flicker (gap or latency of incidence angle) produced by light hitting the surface of an object and partially absorbed in the material, if not refracted or dispersed. In other words, vision is a phenomenon caused by the distance between the object and sight—our eyes capture the distortion and diffused reflection caused by what exists in between (the surface of objects, the humidity of air, floating substances). We do not see the object itself. The same mechanism also applies to the act of listening. If there is no distance between the ear and the sound source, there would be no sound wave to start with.

What living organisms, including humans, perceive is not the object itself, but the behavior or change of medium that fills up the space between the object and the senses (again, such medium is not perceivable in itself as an object).

The perceived change of medium shakes the stable relationship between the perceiver and the perceived, forcing a shift to the concept or figure of the object that has heretofore been regarded as an invariant. Or rather, it is only then that we discover and redefine what we perceive as a concept. It was this overflowing fluctuation surging against us that Cezanne called “sensation,” and prompted Archimedes to shout in awe—“Eureka!”

#### I-2

A medium is generally regarded as a material continuum. But such understanding is a mere presupposition. Our perception reacts only to individual phenomenon that subverts such presupposition, the discontinuous fluctuation caused by the medium. In other words, the medium as continuum never appears as such. Matter as continuity is only sustained in an inert<sup>\*4</sup> (inactive) state in relation to perception. When something is perceived, or when relationships between various objects emerge, it is the medium that connects such events. The medium itself does not appear directly but encompasses what it connects and fills up the space in between them.

We can observe the same traits in things we generally call medium of expression. For instance, the expressive nature of paint is determined more by the vehicles (such as turpentine oil, acrylic emulsion, or gum Arabic) than the raw materials such as pigment or dye compound. It is these vehicles as medium that determine color and texture. Perception reacts to the difference created by the medium because this difference is connected to the polarization of the permeating and reflecting light. What we are able to see is light refracted and dispersed by the medium that encompasses and distances the object. Again, the medium itself is not perceived as an object. It exists in between the object and sensory organs (distancing them); a latent cause for activating oscillations and deflections that perception reacts to.

What is important is that this character of medium is what makes possible the concepts of time and space. The origin of time is latency and that of space is distance. These are generated by the fluctuation of medium, the inert and imperceivable existence that nonetheless assures continuity and expandability. To repeat, a medium conditions form but it is also a movement that destroys and transcends form (form is merely a rough frame to extract inert medium as a continuum). All forms, including mathematics, inscribe incidental breakdowns and fissures onto the medium through their deductive application—cleavages that bounce back and consequently inflict irreversible wounds (the basis of time) to the form in question, thereby revealing its imperfect nature.

### II The Internalization of Event

#### II-1

This short essay reconsiders the characteristics of Fujiko Nakaya’s work across the years: the early paintings, the “Fog Sculptures” widely regarded as representative of her endeavors, video art, and the variety of activities related to independent experimental video developing from “Video-Hiroba” to “SCAN” (actually, in order to examine the entirety of Fujiko’s work, it is not enough to list up only the activities that seem to belong in the domain of Art)<sup>\*5</sup>.

Among these diverse activities, we could say that (with the important exception of cooking) it was video art that Nakaya engaged in the most consistent and wide-spreading manner. But even video art could not be reduced to individual art works or artistic expression attributed to Fujiko Nakaya as an individual artist.

The collective activities of “Video-Hiroba” in which Nakaya was involved as a principal member began in 1972, and subsequently developed into the video gallery “SCAN” which she established in 1980. SCAN was an important hub for the video art movement in Japan, supporting the production and distribution of video works by providing technical equipment, organizing screening events and archiving works regardless of whether they were collectively or individually (at times anonymously) produced. But SCAN was also more than just about video art—located at the center of an alternative network, SCAN established itself as one of the most significant driving forces of artistic activity in the 1980s. Nakaya’s work always involved such openness and collaboration that cannot be reduced to the frame of individual work or artist. The Fog Sculpture was initially created through collaboration with E.A.T., and its subsequent development also involved collaboration with various artists including David Tudor or Trisha Brown. So if there is still some unexplained enigma concerning Nakaya’s Fog Sculptures—which is also their potential—this may be revealed by reconsidering the allure of video as medium that Nakaya discovered, which on the surface may seem to lack any common trait with her fog works.

When economical portable VTR (video recorders), cheap enough for ordinary people to purchase, appeared in the market towards the end of the 1960s, its most attractive feature was that (contrary to film) one could record as long as one wanted with no additional cost. As a visual medium, however, the image of video was extremely low-resolution.



For instance, like Marshall McLuhan pointed out, television cannot be considered as a visual media because it is too vacant, which is to say, too “cool.” The nature of television, which “cannot stand to be stared at,” was amplified (i.e., deteriorated) in the portable video system. The mechanism of television consists in sequential projection of horizontally sliced images via 480 parallel scanning lines. Hence, by nature, it does not contain any image that can be fixed as a single screen. Furthermore, the television screen is produced by electronic beams passing through and lighting up each pixel aligned in a mosaic pattern on the scanning line. Consequently, contrary to films projected uniformly from a single light source, the texture of TV screen is formed by innumerable material dispersion of light. Television, which is radically materialistic in this way, thus became installed as an object in ordinary homes, mixing in with other furniture.

The mechanism of video further extends this non-visual nature of television (which can be positioned and disseminated as an autonomous object). Television programs could only be delivered uniformly from TV stations via their broadcasting network. Therefore, in order to watch a program, all viewers had to turn on the TV at the same time, specified by the program listing. Television broadcast in this way demands all viewers to share and synchronize into the same flow of time. Needless to say, the sharing of time is not the only requisite—viewers are also asked to accept only the selected general contents that are broadcasted.

Against such centralized system of television broadcast, portable VTR regained the possibility for citizens to receive information at any time and place, opening up the possibility to document moving images that are not constrained by the pre-established time slot in the program schedule, which could then be individually broadcasted and distributed (by hand or via cables connected in private, without going through the television network). In short, it opened up the possibility to create multiple, localized time and space of communication that could not be encompassed and controlled by a singular time-space.

The form of expression in both film and television was based on how content is transmitted, staged, and viewed—the constraints of distribution format. The demand that a given content must end within 30 minutes or an hour and half, was merely derived from how it was distributed.<sup>6</sup>

Therefore, the portable VTR made the artists who obtained it clearly (critically) aware of the social system that constrained representational forms such as films, television, or art works, and to actively develop the potentials of video as an alternative tool. This ultimately bestowed on the artists the power to dismantle the axiomatic nature of concepts such as “time” or “space,” “subject” or “object” that had similarly been fixed by the system, and focus instead on re-constructing them on their own.

Fujiko Nakaya was one of the artists in Japan who best understood the potentials of video as a medium. In 1974, Nakaya translated and published “Guerrilla Television” by Michael Shambert and the Raindance Corporation, which was regarded as a bible for the alternative video movement. The development leading from “Video-Hiroba” to SCAN can be seen as a social practice to generate alternative networks in various ways through video. As Nakaya wrote in the translator’s afterword for “Guerrilla Television,” quoting Paul Ryan’s phrase “video is a morphological mirror of time,” video had the potential to internalize time and space—heretofore only externally enforced—as a self-reflexive structure within the medium itself, and autonomously generate a spatio-temporal network. It was understood as a medium that generated absolutely specific space and time, as well as social relationships (human relationships) by creating new differences/distances and weaving them in new ways.

Nakaya’s own video work, for instance *Statics of an Egg* (1973), presents in a clear manner how video generates and internalizes its own temporality.

What is captured in *Statics of an Egg* is the sequence of movement until two raw eggs stand vertically on a desk—the only visible objects are the desk, the arms and hands of the person engaged in the task, and the egg. It’s the so-called “Egg of Columbus,” but around 1947, shortly after the Second World War, an ancient Chinese book was discovered containing the information that if one attempted to stand an egg on February 4, the First Day of Spring, this could be achieved without having to flatten the bottom like Columbus. Based on the news that multiple experiments were then carried out around the world to confirm this ancient wisdom, making an egg stand on the First Day of Spring became a worldwide boom. The physicist Ukichiro Nakaya, the father of Fujiko, became interested in this phenomenon and wrote the essay “The First Day of Spring.” Ukichiro explained that upon close

observation, the surface of any egg is revealed to have tiny irregular bumps instead of being smooth. Hence if one found three such bumps forming a single plane at the bottom of the egg, and patiently tasked oneself to adjust the perpendicular line dropped from the center of the egg to land on this plane, anyone can stand an egg up on any day other than the First Day of Spring. This may appear as a lucid conclusion of a scientist but readers also may feel slightly disappointed. Even if the mechanism of standing an egg had been revealed, the question remains as to why an egg that did not stand until then stood simultaneously all across the world on the First Day of Spring of that particular year. Ukichiro never answers this question. Fujiko’s *Statics of an Egg* is clearly inspired by her father’s essay, but contrary to the latter, her inquiry points directly towards this issue of “time.”

Needless to say, the development of mass media such as newspaper or radio also played a part in the simultaneous standing of eggs around the world on the First Day of Spring. The news spread that if the experiment was conducted on the next First Day of Spring, the egg would stand. However, Fujiko’s video does not give in to such external explanation that takes recourse to social psychology. That explanation merely grounds the systematic synchronization of the world to the development of media technology; the media has forcefully synchronized experiments that were conducted separately until then.

The filming process of the video work makes explicit how Fujiko did not submit to such understanding. The footage is completely unedited, continuously documenting the attempt to stand an egg on a desk (actually standing two eggs next to each other) until it succeeds. If the attempt took two days, it would have documented two days (actually it only took 11 minutes). The length of video is determined by the time it takes for the egg to stand.

In other words, the preposition that this video work presents is as follows: Any day that the egg stands is the First Day of Spring.<sup>7</sup>

This brings to mind one of example presented by Jacob von Uexkull to illuminate his theory of Umwelt: a tick in a forest would wait without eating for nearly 20 years until a mammal whose blood it can suck appears. The blood-sucking action of the tick is only activated when the triple conditions of adequate temperature, smell and touch are fulfilled (these three are the only senses it has; therefore “mammals” as an object of perception does not exist for the tick). Besides this internalized time, there is no exterior, universal time measuring it. In other words, it makes no difference for the tick whether the action is activated in 5 minutes or in 18 years.

What Fujiko Nakaya understood as the nature of video as medium is a similarly internalized time. Like the tick, video keeps waiting even if something takes 20 years (or 11 minutes).<sup>8</sup> Because of this, video can internalize an event without being forced or constrained by external frame. In other words, just as homogeneous flow of time does not exist for a tick, there is no need for a viewer to continuously watch a video that may last 20 years. The video merely internalizes the event that takes place—there is not much need for such event to be situated visually as a homogeneous and continuous duration of time.

Video as an event or internalization of time. This structure is shared across different works by Fujiko Nakaya, such as *Ride the Wind and Draw a Line* (1973) which follows the process of a spider making a web—and since the spider waits for the moment his prey is captured by the web, the video continues to film even after the web is completed—or, *Mona Lisa’s Queue* (1974) which documents the line of visitors to the exhibition of *Mona Lisa*—the long line of people (as well as the video itself) is organized solely around the momentary event of “seeing” a glimpse of the famous painting (which the video does not capture). The long line/time that has been organized for the act of seeing is, perhaps ironically, not based on vision, but rather on the thickness and length generated by distance and obstruction. The video as a medium becomes a locus which encompasses such distance and obstruction.

## II-2

*Soji-ji* (1979) is a video work documenting a chant recitation at a Zen temple. The chant recited by many monks does not proceed in unison like group singing. Each monk recites in sync with his breath, so that the intake of breath occurs at different moments. That is to say, each monk articulates the chant differently. Since there is no unified division, when the multiple chants overlap, an endless wave of chant (*sutra*) appears as a collective density or modality (at the same time, each monk’s steps form a totally different rhythm from the individual chants). The temporal articulation of the chants is internalized and determined as a medium within the body of each monk, but

when these are assembled together, what appears is a singular continuum or volume. Each ascetic Zen monk is given the name *Unsuï* (clouds and water), and Nakaya discovers the same modality as the allure of fog in the moving body created by the overlay of different temporalities pertaining to each “clouds and water.”

**The way of the Water is not something that water is aware of, yet water is fully capable of functioning, and it is not something that the Water is not aware of, yet the Water is fully capable of functioning.**

(*Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*, 150)

In other words, water functions correctly regardless of whether each water is aware of how it behaves. Citing the above passage written by Dogen<sup>9</sup> in *Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water* (1240), Nakaya describes the insight obtained through the production of her video work:

Clouds or fog (if the bottom touches the ground it is fog; if it is floating it is cloud; if it falls it is rain) appear according to the meteorological condition such as temperature, humidity, or wind, and disappear when the temperature goes up a couple of degrees. Nay, the water only transforms itself and still exists in air. This point is important for Buddhist concept, but let us focus on the random structure through which a cloud retains its state. This is realized through a delicate balance. It might be more adequate to say that it constantly dies and is constantly re-born.

When the cloud particles crush into one another they grow bigger and fall from its own weight. This aesthetic of the cloud phenomenon which appears as an ideal model of democracy, seems to be also usable as the ontological model for a Zen collective.

(Fujiko Nakaya, *From Means to Method: “Form of Zen” observed in video*, 1980)

Let us consider what Fujiko discovered here by referring again to *Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*:

Consider the statement, “It falls to earth and becomes rivers and streams.” When the Water descends to earth, it becomes rivers and streams. Some varieties of rivers and streams frequently turn into wise, perceptive persons. In the opinion of the everyday stream of the ordinary and the befuddled, water is unquestionably that which exists in rivers, streams, oceans, and seas. This is not so, for the rivers and seas have come into existence within the Water. Thus, there is the Water even in places where there are no rivers or seas. It is just that when the Water descends to earth, it creates the effect of ‘rivers and seas’.

Also, do not work it out that, when there is some place where the Water has formed rivers and seas, there are no social worlds or Buddhist lands. Even in a single drop, immeasurable Buddhist lands manifest before our very eyes. Hence, it is not a question of water existing within a Buddhist land or of a Buddhist land existing in the Water. The existence of the Water is in no way dependent on the three atemporal worlds or on the worlds of thoughts and things. Even so, the Water is the spiritual question that manifests before our very eyes.

(...)

The path of the Water circulates every which way—up above and down below, far and wide. So, within Buddhist Scriptures, it is said that fire and wind climb up above, earth and water go down below. This ‘up above and down below’ is something to investigate in particular. Consider carefully the ‘up above and down below’ of the Buddha’s Way. It means that the place where earth and water go is ‘down below’; it does not mean that down below is some ‘place’ where earth and water go.

(*Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*, 150-151)

We tend to regard the movement of water in relation to external scales of measurement, thinking that water runs “downwards,” but this is not true. Actually we discover that wherever the water runs is “down below.” “Down below” and “running downwards” are attributes that are intrinsic to water, and it is only by the water running that we

know where the lowest point (“down below”) is. The same is true for the judgment of whether something is a fog or a cloud. It is not that beings called “fog” or “cloud” (or “river” or “sea”) exist beforehand, having water as their shared attribute. On the contrary, “fog” or “cloud”, “river” or “sea” exist within water—they are attributes of water. For this reason, water containing all of these as its attribute or part, is much more unlimited and larger as a collective (therefore water itself cannot be recognized as an object). Water appears in every place and in every object. In other words, not only “fog,” “cloud,” “river,” or “sea,” but even a single droplet of water contains and manifests “social worlds” or “Buddhist lands.” The functioning of water lies in such manifestation. But, to repeat, water itself cannot be seen. We can only grasp the behavior of water that is generated as an event; what we actually see is “fog” or “cloud,” “river” or “sea.” Furthermore, *Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water* teaches that the very event of us seeing water is itself generated as an intrinsic attribute of water.

**As for the Water, It is neither strong nor weak, nor is It wet or dry, nor does It move or stay still, nor is It cold or hot, nor does It exist or not exist, nor is It deluded or awakened. When frozen solid, It is harder than a diamond, so who can smash It? When melted, It is more yielding than diluted milk, so who can tear It to bits? This being so, we cannot doubt the qualities of the various forms of existence that manifest before our very eyes.**

For now, just concentrate on learning to recognize, through your training, the moments when you are able to open your eyes and see the Water in the whole universe as the Whole Universe. And ‘learning through training’ does not refer just to the times when ordinary people or those in loftier positions see the Water; there is your learning through training in which the Water sees the Water. Because the Water puts the Water into practice in order to realize what the Water is, there will be your thorough investigation of the Water’s expressing through words what the Water is. In this way, you will manifest the pathway upon which we ourselves meet our Self. Until then, you must go back and forth on that road of life upon which others are all involved with making as study of ‘other’, until you leap free.

(*Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*, 148)

What needs to be recognized (through the training/investigation of meditation) is that instead of me looking at something (water), the event of water seeing water (the gap, difference, and latency that is inherent within, and generated by, water) already contains the generation of innumerable events (including that of me seeing something). It is not that water does not exist. Water itself is not an object. It is not even “one” to begin with, but rather generates numbers from the innumerable and discontinuous gaps and shimmering it internalizes. Such is the function of water as a medium. Accept the differences and fluctuations to discover therein the path that overflows any concept (the self becomes the other, and is generated as other concepts, so to speak). *Leap free* from here—this place where water overflows water (the pre-existing frame that contained water as itself).

### III The Generation of Concept

To conclude, let us list up the characteristics of medium that Fujiko Nakaya discovered in video (as is already clear, these characteristics underlie Nakaya’s Fog Sculptures and all her other activities):

- A) *A medium never appears as an object. For instance, the video as medium does not appear as a visual object. A medium only appears as an event. An event is the material state of difference inherent within a medium.*

The event internalized in a medium is not a documentation but a material situation. Therefore, its reenactment (perception) also triggers the return of events reacting to it. As a material situation, the perceiving subject/observer does not need to be a human. Even an (unsophisticated) A.I. could perform the role.<sup>10</sup> Therefore, when thought from the condition of the medium, seeing the event as a work of art is not necessary. In other words, even if humans ceased to exist, a medium would still reenact and re-generate the perceiving subject through its

internalized structure.

The attempt to critically and reflexively incorporate such potentials of medium into the structure of a work is equivalent to conceiving a piece that could exist without taking as its premise the observer situated within the external format of presentation. This is because the medium always internalizes the subject who receives the piece along with the time-space situating the subject as a difference/attribute contained within itself—they are bound to be generated. If the medium is realized as a material situation, even if the location is spatially and temporally distant from the original, the event (the subject, the reaction generated by the subject, as well as the time-space which encompasses such reactions) would still take place therein.

Moreover, since the medium is a concrete material situation, its perception is not limited to a particular sense, such as sight. Fog Sculptures are not visual to begin with—they rather impede and block the visual desire to see the entirety of the fog. But the senses of skin (sense of temperature and humidity), smell, and touch, which have been regarded as localized perceptions, perceive the entirety of the moving “fog” more concretely and directly than vision. The same thing can be said about the medium of video. Video is not a visual media. It erases the very distance that vision requires in order to see, and works more concretely and directly upon the body and all the senses.\*11

*B) A medium does not have a representative form of its own, and therefore does not have a fixed form of expression that can be determined in a singular manner.*

*C) A medium does not have a (temporal and spatial) limit. By overflowing the given limits, it demands and generates concepts that had not been realized.*

A medium is not regulated by forms of presentation and distribution pertaining to genres of expression; it is rather the force that overflows and crosses the borders of such forms. But the same overflowing or crossing of borders also demands and generates in reaction the very forms that try to fix them as concepts.

*D) A medium is not a singular object. It is a countless emersion of difference—the collective interference, mutual reference, or the assembly of multiple differences in relation to itself. By nature, these differences are detached and discontinuous. However, the shimmering, oscillation, and movement that such mutual interferences generate, produce the characteristic of continuum as an effect. This gives birth to the permeability, overflowing-ness, and trans-boundary nature of the medium.*

For instance, the self-reflexive structure—a structure which generates difference internally—embedded in Fujiko Nakaya’s Fog Sculptures is vividly shown in the fact that many locations where her works have been installed were places where fog is naturally and normally generated, such as San Francisco, London, or Oslo. That is to say, the difference between natural fog and Fujiko’s artificial fog is almost impossible to distinguish. Why is it necessary then, to generate artificial fog in a place where fog already exists naturally? Isn’t this a waste of labor and money? But Nakaya’s intention was precisely in internalizing the self-reflexive gap of “the fog seeing the fog” and “the fog encountering the fog”<sup>\*12</sup>: “there is your learning through training in which the Water sees the Water. Because the Water puts the Water into practice in order to realize what the Water is, there will be your thorough investigation of the Water’s expressing through words what the Water is. In this way, you will manifest the pathway upon which we ourselves meet our Self.” (*Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*, 148)

In other words, the “fog” is discovered and generated by the fog. Time and space, distance and latency overflow therein; we are unwrapped and find ourselves astonished (generating oneself for the other, and as the other), discovering ultimately that the “fog” indeed had existed therein. In other words, the observing “subject” and the observed “fog,” along with “space” and “time” wherein they both exist, are all tentative concepts generated by this self-reflexive structure.

That is why the works of Nakaya Fujiko could be said to have embodied the radical potentials of conceptual art in the most brilliant manner. How are concepts generated? It may appear as if the “fog” is *one* thing, yet it is not. What exist are countless movements—“see the Fog in the whole universe as the Whole Universe”—and it is precisely because numbers cannot be exhausted that “one” can keep counting. What overflows without being exhausted—that is the origin of free will, the significance that the world exists.<sup>\*13</sup>

\*1 The most prominent example is the widely spread definition of Modern Art by Clement Greenberg, which claims that the form of each expressive genre of art is self-referentially derived from the specificity of the medium it relies on. However, the power of medium is mostly exercised by its irreducibility to deterministic frames that organize a work.

\*2 Needless to say, the precursor for such definition of medium is found in the philosophy of Epicurus. It is well known that Cezanne tried to grasp the constructivity of nature based on the intensity of sensation. Following the example of his beloved Epicurus,—whom he read through Lucretius’ writing—Cezanne understood nature as a function of mechanical balance and imbalance created by the movement of ever-changing minuscule particles, a power that appeals to sensations.

\*3 However, does the same hold true when the word “production” is changed to “creation”? If creation consists in making something one has never made or seen before, wouldn’t that be extremely similar to discovery?

\*4 Marcel Duchamp’s “The Creative Act” offers one of the most insightful understandings of medium that enables artistic creation. A medium is, in itself, an inert matter. However, through its permeability, the medium generates, or enables the mutual transfer of, different concepts between the author and the viewer, or even between the phases of production and result within the same artist. Duchamp defines this gap as the function that makes creative possible: “art coefficient.”

\*5 Fujiko Nakaya is known among her friends as an expert cook who for more than fifty years has offered food to many artists and thinkers. Numerous important discussions were held during dinners she organized. Since the 1960s, many new artistic movements were literally nourished by Fujiko. For instance, the activities of Western avant-garde artists and critics who visited Japan, such as Robert Rauschenberg, John Cage, Bill Viola, or Merce Cunningham who did not like eating out, were supported by her cooking. It is not an exaggeration to say that young artists, including myself, were brought up by her. However, such activity has been regarded as a mere infrastructure of art, and almost systematically excluded from the discourse on artistic expression. But in order to understand what a medium is, we must realize that such activity is deeply connected to the nature of how a medium functions. The super-structure is merely the tip of an iceberg. Its generation is conditioned by the material infrastructures including food and cooking. The exclusion of such infrastructures is analogous to the biased act of aesthetically selecting the few beautiful snow crystals from the process of snow generation that produces countless irregular crystals.

\*6 The determination of forms of expression by forms of distribution and presentation is not only the problem of film and video, but also that of painting and sculpture. For instance, the frame (external shape) of a painting, similar to the installation form of sculpture, is determined by the requirements of presentation and distribution forms, and not by the intrinsic necessity of the medium. The various characteristics of film apparatus that Rosalind Krauss analyzed in “Reinventing the Medium,” were originally derived from the mechanization of distribution and presentation form, which produced in mechanisms to process multiple information. For instance, the black inserted by the shutter blade to make explicit the articulation between film frames has a similar function to the architectural partition of space, the layout of comics, or the frame of painting: a contrivance to mechanically articulate the multiplicity and variety of information to prevent confusion, and to forcefully and efficiently connect and synthesize the process of perception and recognition in accordance to the unidirectional flow of time (narrative). Even if experimental film artists exposed the disjuncture inherent in this mechanism, such manipulation was not any different from the pseudo-expansion and collapse of expressive forms through the development of shaped canvas in painting which reflected the exterior frame of the canvas—the external form of presentation—into the content. Although the seemingly exposed articulation or disjuncture, along with the act of fissuring, may be interpreted as suggesting a path towards hybridity of forms, what is taking place is not more than a redundant extravagance and squandering of existing forms, which does not lead to any further development. Simply put, all it does is to produce an alienating effect which depends on existing forms of presentation and distribution. In any case, such analysis only seems to demonstrate a naive submission to the form of presentation which attempts to reify the innumerable processes of perception and drive as a mechanism.

\*7 In 1974, Fujiko developed *Statics of an Egg* into an installation called *Standing an Egg*. A basket with an actual egg was placed on a desk placed in front of the three monitors displaying the video work, so that audience members could also attempt the same task. It is said that in front of the monitors, any visitor could easily stand an egg, as if they were suddenly in sync with the happenstances in the video. The video thus functioned to demonstrate the time of “the First Day of Spring” which synchronized the multiple acts of making an egg stand.

\*8 Andrei Tarkovsky’s *Nostalghia* (1983) contains a famous scene where a character crosses a dried-up hot spring pool without letting the candlelight he is holding die, shot without any cuts. This scene succeeds in inserting into the fictional frame of the movie (the patio-temporal frame imposed by its form of distribution) a real event/time that transcends it (the actual time it took to accomplish the task after many failures, as is captured in the film). The event is always reenacted as a miracle.

\*9 Dogen (1200-1253): Japanese Buddhist priest, philosopher, and founder of the Soto school of Zen in Japan.

\*10 For instance, Ukichiro Nakaya’s saying “Snow crystals are letters sent from heaven” is well known. But this letter was not written for someone particular. “The ‘mountains and water’ of which I am speaking at the present moment are a manifestation of the words and ways of former Buddhas.” (*Shobogenzo, On the Spiritual Discourse of the Mountains and the Water*) Similarly, “snow” is also a word/way that has been written since ancient times. The act of reading these words generates the person reading, no matter when this takes place (it could be tens of thousands of years later). Such is the significance of internalization. I as a subject is in this way discovered and generated. A letter written in ancient times (a time that could be any), creates the reader/human. In this sense, it is suggestive that Ukichiro Nakaya focused on the research of ice-caps in Greenland in his later years. —“An ice-cap is snow that has accumulated from ancient times without melting, which was condensed by its own weight and turned into ice. That is why when you extract a sample of ice from the depth of an ice-cap you will get water from the past. The deeper you go, the more ancient the water becomes. Furthermore, the ice forming the ice-cap contains many air bubbles. When the snow was condensed into becoming ice, the air inside the snow became entrapped inside the ice as air bubbles. That is why the air inside the bubble is the air from the past. Actual samples of air and ice from several thousands or tens of thousands of years ago are preserved inside the icecap. If one used this natural archive in a clever manner, it might be possible to extract some knowledge about long-term climate changes.” (Ukichiro Nakaya “Moon Nakaya “Moon in White”, 1957)

\*11 This characteristic of video/television was accurately shown in the midnight scene from *PoTtergeist* (1982) where the white noise displayed on the TV monitor enraps and swallows the body of a young girl—reminiscent of how fog enraps our bodies.

\*12 It is by showing that “the fog is not that fog” and “that fog is also a fog,” that “being fog” becomes manifest.

\*13 Contrary to most “conceptual art” works that merely criticize an existing concept to momentarily annul it, Fujiko Nakaya’s work internalizes the momentum and movement of a concept being generated as an incident (criticism thus develops into production).

中谷美二子  
Fujiko Nakaya

氷河の滝－グリーンランド  
*Glacial Fogfall – Greenland*

2017  
 Fog nozzles, high-pressure pump system, 制御システム一式、上水  
Fog nozzles, high-pressure pump system, program control system, potable water  
サイズ可変  
Dimensions variable

《氷河の滝－グリーンランド》は、毎時15分、45分に自動発生。  
*Glacial Fogfall – Greenland* starts automatically  
(15 and 45 minutes past the hour)

[Cover, pp.2-13, pp.18-19, pp.50-51, p.73]

グリーンランド78°Nの氷冠の上で  
*On the Ice Cap of Greenland at 78°N*

プロジェクション(スライドをデジタルに変換)  
Projection (slides transferred to digital)

135枚  
135 slides

撮影: 中谷宇吉郎(1957-59年)  
Photo: Ukichiro Nakaya (1957-59)

[pp.14-17]

グリーンランドの氷河堆石  
*Moraine Stones from Greenland*

宇吉郎 グリーンランドで履いていた登山靴  
*Mountaineering Boots Worn by Ukichiro in Greenland*

咲子 クライミングブーツ  
*Sakiko's Climbing Boots*

[p.14]

北極域地図  
*Map of Arctic Region*

地図、ピン、紙  
Map, pin, paper

©Japan Consortium for Arctic Environmental Research (JCARE),  
National Institute of Polar Research, 2012

[p.20]

グリーンランド 氷河堆石の採集  
*Collecting Moraine Stones in Thule (78°N) Greenland*

ビデオ (Hi8をデジタルに変換)  
Video (Hi8 transferred to digital)

120'00"

撮影: 中谷美二子(1994年7月)  
Video: Fujiko Nakaya (July, 1994)

編集: 越田乃梨子(2017年)  
Edit: Noriko Koshida (2017)

[pp.21-24]

地質学者・中谷オルスン咲子がグリーンランドで使用したもの  
Tools used in Greenland by geologist Sakiko Nakaya Olsen.

採石用ハンマーとノミ  
*Hammer and Chisel for Collecting Stones*  
27.8 x 10.3 x 3.7 cm / 30 x 2.3 x 2.3 cm

岩石用キャリーケース  
*Wooden Box for Shipping Stones*  
30.5 x 45.8 x 30.4 cm / 25.5 x 56.3 x 36.3 cm

[p.21]

グリーンランドの氷河堆石  
*Moraine Stones from Greenland*

岩石顕微鏡による分析のための薄片  
Thin section for analysis by petro graphic microscope  
観察用に断面を研磨  
Surface polished for observation

[p.25]

中谷美二子  
Fujiko Nakaya

*Sun*

1960  
カンヴァスに油彩  
Oil on canvas  
20.5 x 25.5 cm

[p.26]

中谷美二子  
Fujiko Nakaya

*Cloud Series*

1964  
カンヴァスに油彩  
Oil on canvas  
74 x 93 cm

[p.27]

天然雪の写真  
368 三花

人工雪の写真

1116 実験室で作られた最初の雪の結晶  
1378 よく成長したコップ型  
1448 人工雪－結晶成長を映画に撮った1コマ

*Photograph of Natural Snow Crystal*  
368 *Three-Branched Crystal*

*Photograph of Artifical Snow Crystal*  
1116 *The First Snow Crystal Obtained in the Laboratory*  
1378 *Well-Developed Cup Crystal*  
1448 *Artificial Crystal <Broad Branches> – filmed*

2014  
ジークレープリント  
Giclee print

53 x 42 cm  
撮影: 中谷宇吉郎(1935-38年)  
Photo: Ukichiro Nakaya (1935-38)

アーティストック・ディレクション: 高谷史郎  
Artistic direction: Shiro Takatani

制作: 札幌国際芸術祭実行委員会  
Production: Sapporo International Art Festival Executive Committee  
加賀市 中谷宇吉郎 雪の科学館蔵  
Collection of Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice

[pp.30-31]

人工雪アルバム  
*Artificial Snow Album*

1935-  
アルバム、写真  
Album, photograph  
加賀市 中谷宇吉郎 雪の科学館蔵  
Collection of Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice  
[p.30]

クリスマスカード  
－グリーンランドでクレバスの底にリフトで降りる宇吉郎

*Christmas Card*  
－ *photo of Ukichiro descending the Crevasse*  
1957  
17.5 x 23 cm  
中谷宇吉郎記念財団蔵  
Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.30]

手袋  
*Gloves*

1928-29  
23.5 x 8.5 cm  
中谷宇吉郎記念財団蔵  
Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[pp.30-31]



---

ライカのカメラ

**Leica Camera**

1929

ライカ型 (A型)、革ケース

Leica I (A), leather case

18 x 14 x 5 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.31]

---

雪の結晶形に対する不純物の効果についての研究資料

**Research Materials on Impurities Effect for Snow Crystal Shapes**

1942頃

写真

Photograph

27.2 x 18 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.33, p.69]

---

氷の曲げ実験 (氷単結晶の変形) の直筆コラージュ

**Hand Drawn Collage of Ice Bending Experiment**

**(Deformation of Ice Single Crystals)**

1952-54

紙、写真、パネル

Paper, photograph, cardboard

75 x 60 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

---

氷の曲げ実験 (氷単結晶の構造と変形) の直筆コラージュ

**Hand Drawn Collage of Ice Bending Experiment**

**(Structure and Deformation of Ice Single Crystals)**

1952-54

紙、写真、パネル

Paper, photograph, cardboard

60 x 75 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.34 above]

---

雪結晶成長のドローイング

**Drawing of Snow Crystal Growth**

1942頃

紙

Paper

21 x 29.7 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.34 below, p.69]

---

製図セット

**Drafting Set**

16 x 24 x 4 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.35 top, p.69]

---

そろばん

**Abacus**

6.7 x 19 x 1.7 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.35 middle, p.69]

---

計算尺

**Slide Rule**

4.5 x 15.5 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.35 bottom, p.69]

---

**Sony Videocorder AV-3400**

1970

[pp.36-37]

---

中谷美二子

Fujiko Nakaya

モナリザのしっぽ

**Mona Lisa's Queue**

1974

ビデオ

Video

15'00"

[pp.36-37, p.38]

---

中谷美二子

Fujiko Nakaya

風によって一本の線を引こう

**Ride the Wind and Draw a Line**

1973

ビデオ

Video

18'32"

[pp.36-37, p.39]

---

中谷宇吉郎

Ukichiro Nakaya

雪華之図 美二子のために 8歳のとき

**Sekka No Zu for Fujiko when She Was 8 y/o**

1941

墨、紙、軸

Ink, paper, scroll

199 x 38.5 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.41]

---

中谷宇吉郎

Ukichiro Nakaya

北大植物園

**Botanic Garden of Hokkaido University**

1930

カンヴァスに油彩

Oil on canvas

55 x 45.5 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

---

霧の彫刻 記録映像

Fog sculpture video archive

ペプシ館

**Pepsi Pavilion**

1970

1'57"

霧の森

**Foggy Forest**

1992

9'45"

エフ・オー・ジー

**F.O.G.**

1998

8'42"

ニッセイシュルエール村の苔庭

**Moss Garden Nicey-sur-Air**

2011

4'19"

フォグブリッジ

**Fog Bridge**

2015

2'54"

[pp.42-43, p.49]

---

研究ノート (空像移動)

**Research Notes (MIGRATION)**

1952-53

ノート、写真

Notebook, photograph

268 x 204 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.68]

---

宇宙空間での氷結晶成長実験

**Ice Crystal Growth Experiments Conducted in Outer Space**

2008

ビデオ

Video

0'46"

代表研究者: 古川良純

PI: Yoshizumi Furukawa

映像提供: JAXA/北海道大学

Courtesy of JAXA/Hokkaido University

[p.69]

---

氷結晶成長の地上参照実験

**Earth Reference Experiments on Ice Crystal Growth**

2008

ビデオ

Video

0'49"

代表研究者: 古川良純

PI: Yoshizumi Furukawa

映像提供: JAXA/北海道大学

Courtesy of JAXA/Hokkaido University

[p.69]

---

雪結晶成長に関する研究資料

**Research Materials on Snow Crystal Growth**

1942頃

写真

Photograph

29.7 x 21 cm

中谷宇吉郎記念財団蔵

Collection of Nakaya Ukichiro Foundation

[p.69]

中谷芙二子 / Fujiko Nakaya

1933年、中谷宇吉郎の次女として札幌に生まれる。東京在住。米国ノースウェスタン大学卒業。1966年にニューヨークで結成され、芸術と科学の協働を理念とした実験グループ「E.A.T.(Experiments in Art and Technology)」に参加、1970年の大阪万博ペシ館にて人工霧による〈霧の彫刻〉を発表する。以降、世界各地で人工霧を用いた環境彫刻、公園、インスタレーション、パフォーマンスなどを手がける。建築・音楽・ダンス・光など他ジャンルのアーティストとの共同制作も多い。1970年代よりビデオ作品を制作し、1980年には原宿に「ビデオギャラリー-SCAN」を設立した。2008年文化庁メディア芸術祭功労賞受賞、2017年フランス芸術文化勲章コマンドゥール受勲。

代表作に〈霧の森〉(国営昭和記念公園こどもの森、1992年)、〈F.O.G.〉(ビルバオ・グッゲンハイム美術館、1999年)、〈雨月物語—懸崖の滝〉(横浜トリエンナーレ、2008年)、〈Veil〉(フィリップ・ジョンソン「グラスハウス」、ニューケイナン、2014年)、〈London Fog〉(テート・モダン、ロンドン、2017年)など。

Born in Sapporo in 1933 as the second daughter of Ukichiro Nakaya. Graduated from Northwestern University in the U.S. Participated in E.A.T. (Experiments in Art and Technology), an experimental group focusing on collaborations between art and science that was formed in New York in 1966. While active with the group, Nakaya showed her first “fog sculpture” made with artificial fog in the Pepsi Pavilion at the Osaka Expo in 1970. Since then, she has used artificial fog to create environmental sculptures, parks, installations, and performances all over the world. She has also produced collaborations with artists from other genres, including architecture, music, dance, and light. In the 1970s, Nakaya began making video works and in 1980, she established Video Gallery SCAN in Harajuku. In 2008, she received the Special Achievement Prize at the Japan Media Arts Festival, and in 2017, she was made a Commander of the Order of Arts and Letters by the French government. Among her most notable works are *Foggy Forest* (Children’s Forest, Showa Kinen Park, 1992), *F.O.G.* (Guggenheim Museum Bilbao, 1999), *Tales of Ugetsu* (Yokohama Triennale 2008), *Veil* (Philip Johnson’s Glass House, New Canaan, 2014), and *London Fog* (Tate Modern, London, 2017).

Selected Works

- 2017 “*London Fog*,” Tate Modern, London, UK
- 2015 “*St. Cuthbert Cathedral*,” Lumière Durham 2015, Durham, UK
- 2014 “*Veil*,” The Philip Johnson Glass House, New Canaan, USA
- 2013 “*Standing Cloud*,” Parc du Gouloup, Chaumont-sur-Loire, France
- 2013 “*Fog Square*,” Nuit Blanche Paris 2013, Place de la République, Paris, France
- 2012 “*Living Chasm—Cockatoo Island*,” The 18th Biennale of Sydney, Australia
- 2009 “*Talk to Fog*,” Taoyuan County Performing Arts Center, Taoyuan, Taiwan (Permanent Installation)
- 2008 “*Tales of Ugetsu*,” Yokohama Triennale 2008, Sankeien Outer Garden, Yokohama, Japan
- 1999 “*F.O.G.*,” Guggenheim Museum Bilbao, Spain (Permanent Collection)
- 1994 “*Greenland Glacial Moraine Garden*,” Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice, Kaga, Japan (Permanent Installation)
- 1992 “*Foggy Forest*,” Showa Kinen Park, Tachikawa, Japan (Permanent Installation)
- 1988 “*Skyline*,” Parc de la Villette, Paris, France
- 1983 “*Foggy Wake in a Desert: An Ecosphere*,” National Gallery of Australia, Canberra, Australia (Permanent Collection)
- 1980 “*Opal Loop/Cloud Installation*,” in collaboration with Trisha Brown Dance Company, New York City, USA
- 1970 “*Pepsi Pavilion*,” Expo’70, Osaka, Japan

中谷宇吉郎 / Ukichiro Nakaya (1900–62)

石川県江沼郡作見町(現・加賀市)生まれ。日本を代表する科学者の一人であり、雪氷学の基礎を築いた実験物理学者。「雪は天から送られた手紙である」という言葉で知られる。1930年北海道帝国大学へ赴任、1932年から雪の結晶の研究を開始し、1936年に世界で初めて人工的に雪の結晶を作ることに成功。その後、凍上、霧、着氷の研究も行う。1952年からは研究の場を米国へと移し、対象はグリーンランドの氷冠にまで広がった。研究途上の1962年、骨髄炎のため惜しまれつつその生涯を閉じる。主な著書に『雪』(岩波文庫、1938年)、『雪の研究—結晶の形態とその生成』(岩波書店、1949年)、『Snow Crystals: Natural and Artificial』(ハーバード大学出版局、1954年)、『北極の水』(宝文館、1958年)など。1994年、生前の業績を称え、生誕の地である加賀市に「中谷宇吉郎 雪の科学館」が開館。

Born in Kaga, Ishikawa Prefecture. Ukichiro Nakaya was one of Japan’s most prominent scientists, and an experimental physicist who established the foundation for glaciology. Nakaya is known for the quote, “Snow crystals are letters sent from heaven.” In 1930, he accepted a teaching post at Hokkaido University, and in 1932, he began studying snow crystals. In 1936, he successfully made the world’s first artificial snow crystals. In 1952, Nakaya moved to the U.S., and continued to study ice, frost, fog, and the ice caps of Greenland. In 1962, while engaged in this research, Nakaya unfortunately succumbed to an illness. His most notable published works include *Snow* (Iwanami Shoten, 1938), *Snow Research: The Form and Formation of Snow Crystals* (Iwanami Shoten, 1949), *Snow Crystals: Natural and Artificial* (Harvard University Press, 1954), and *Ice in the Arctic* (Houbunkan, 1958). In 1994, the Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice was opened in Kaga, Nakaya’s birthplace, in recognition of his achievements.



グリーンランド：中谷美二子+宇吉郎

2017. 12. 22 - 2018. 3. 4

〔展覧会〕

主催：エルメス財団

会場：銀座メゾンエルメス フォーラム

協力：プロセスアート、中谷宇吉郎記念財団、加賀市 中谷宇吉郎 雪の科学館

展示協力：YKK AP株式会社

後援：在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ日本

エルメス財団

理事長：オリヴィエ・フルニエ

ディレクター：カトリーヌ・ティケニス

プロジェクト・マネージャー：クレマン・フレイス

プロジェクト・オフィサー：ジュリー・アルノー

コミュニケーション・マネージャー：サーシャ・グニエ

エルメスジャポン株式会社

代表取締役社長：有賀昌男

コミュニケーション担当 / バイスプレジデント：亀井誠一

キュレーター：畠田礼子

制作：鈴木幸太、西内仁美、國分都子

〔カタログ〕

アート・ディレクション：犀

編集協力：柴田直美

撮影：中道淳(8頁、9頁上、18～19頁、50～51頁、73頁)、大崎衛門(12～13頁)、高島慶(明記以外)

エッセイ：岡崎乾二郎(52～59頁)

英訳：クリストファー・ステイヴンズ(3～42頁)、中井悠(60～67頁)

制作・発行：エルメス財団

印刷：川嶋印刷株式会社

禁無断転載

謝辞：

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました下記の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(敬称略)

中谷美二子、プロセスアート、森田葉絵、島田清夏、山元史朗、越田乃梨子、吉田悦子、中谷宇吉郎記念財団、

加賀市 中谷宇吉郎 雪の科学館、加賀市教育委員会、中谷オルスン咲子、古川義純、岡崎乾二郎、吉田和子、吉田晃史、

YKK AP株式会社、北極環境研究コンソーシアム、国立極地研究所 国際北極環境研究センター、JAXA、北海道大学、

室田達郎、アンヌ＝マリー・デュゲ、神田健三、石川真知子、杉山慎、有元利彦、須田真実、

在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ日本

銀座メゾンエルメス フォーラム

〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8階

Tel. 03-3569-3300

開館時間 / 月曜～土曜 11:00-20:00 (入場は19:30まで)

日曜 11:00-19:00 (入場は18:30まで)

不定休(年末年始はエルメス銀座店の営業時間に準じる)

Greenland by Fujiko & Ukichiro Nakaya

2017. 12. 22 - 2018. 3. 4

Exhibition:

Organized by Fondation d'entreprise Hermès

Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum

Supported by PROCESSART INC., Nakaya Ukichiro Foundation, Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice

Production supported by YKK AP Inc.

Under the auspices of the Embassy of France/Institut français du Japon

Fondation d'entreprise Hermès

President: Olivier Fournier

Director: Catherine Tsekenis

Project Manager: Clémence Fraysse

Project Officer: Julie Arnaud

Head of Communications: Sacha Gueugnier

Hermès Japon Co., Ltd.

President: Masao Ariga

Vice President Communication: Seiichi Kamei

Curator: Reiko Setsuda

Production: Kota Suzuki, Hitomi Nishiuchi, Yuko Kokubun

Publication:

Art Direction: SAI

Editorial cooperation: Naomi Shibata

Photo: Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc. (p.8, p.9 above, pp.18-19, pp.50-51, p.73),

Emon Osaki / Nacása & Partners Inc. (pp.12-13),

Kei Takashima / Nacása & Partners Inc. (except noted)

Essay: Kenjiro Okazaki (pp.60-67)

Translation: Christopher Stephens (pp.3-42), You Nakai (pp.60-67)

Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès

Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.

© 2017 Fondation d'entreprise Hermès

All Rights Reserved.

Acknowledgements:

We would like to express our sincere gratitude to all of the following people for their generous contributions in making this exhibition possible.

Fujiko Nakaya, PROCESSART INC., Nae Morita, Sayaka Shimada, Shiro Yamamoto, Noriko Koshida,

Etsuko Yoshida, Nakaya Ukichiro Foundation, Nakaya Ukichiro Museum of Snow and Ice,

The Board of Education of Kaga city, Sakiko Nakaya Olsen, Yoshinori Furukawa, Kenjiro Okazaki,

Kazuko Yoshida, Akifumi Yoshida, YKK AP Inc., Japan Consortium for Arctic Environmental Research (JCARE),

National Institute of Polar Research / Arctic Environment Research Center, JAXA, Hokkaido University,

Tatsuo Murota, Anne-Marie Duguet, Kenzo Kanda, Machiko Ishikawa, Shin Sugiyama, Toshihiko Arimoto,

Mami Suda, Embassy of France/Institut français du Japon

Ginza Maison Hermès Le Forum

8F, 5-4-1, Ginza Chuo-ku, Tokyo 104-0061

Tel. +81 (0)3-3569-3300

Exhibition opening hours: Mon-Sat 11:00-20:00 (Last entry 19:30)

Sun 11:00-19:00 (Last entry 18:30)

Open daily (except New Year holidays)



FONDATION  
D'ENTREPRISE  
**HERMÈS**