

第五章

中谷芙二子

日本のビデオ・アートに独自の特有な形態を確立できた人の中では、中谷芙二子が、まず代表として挙げられる。幸いにも中谷芙二子(1938年生まれ)は何年間もアメリカに滞在し、1961年シカゴのノースウェスタン大学芸術学部を卒業した。アメリカの芸術家や様々な美術関係の組織の代表と交流を持ち、そして、帰国した後、ビデオやコンピュータという前衛的なテクノロジーによる新しい芸術形式の準備に参加し、60年代に多数の分野で、活動し始めた。

50年代と60年代に、幾つかのアーティストのグループは、国内的にも国際的にも、社会的、政治的な状況に対応しようとしていた。アメリカの女性解放論者運動の活動を観察し、恐らくその影響を受けて、中谷芙二子は母国で、その方面でも個性的な行動を始めた。新しいメディアの可能性を探求した先駆者の女性の一人として、次の世代に明らかに影響を与えた。日本の女性と男性との複雑な関係の中で、新しい釣り合いを引き出そうとしていた。

何年間も海外で滞在した出光真子監督の先輩である中谷芙二子は、女性映像作家の先駆者で、自然と人間と社会との間にある、対立と補足という関係を理解する探求にとりかかった。

雪の結晶体を体系的に分析し、ある状態で、結晶体を実現した世界的に有名な物理学者の父親の影響の下で、中谷芙二子は環境を改良する方法を研究した。特に、テクノロジーの意識のはっきりした、理論的な使い方をうい、生態学的な行動に移ろうとした。

中谷芙二子の活動の中では、3つの方向がはっきり現われている。一つは、美術館やギャラリーで売ることができる、“人間的なテクノロジー”の概念を明示するオブジェやインスタレーションの制作。2番目は、ある庶民階級を対象とする社会的適性の

ある作品。3番目は、国内的にも国際的にも日本的な特性のあるビデオ・アートの承認と普及である。

5-1- 環境の直感的意識

中谷の作品のもう一つの中心は、多くの彫刻やインスタレーションによって表現されているが、私たちと自然を結び付ける絆を目に見えるようにすることである。この絆は現在、あまりにも弱くなってしまったので、その力を回復しようと願うのは当然のことだと中谷には思われた。「我々はいつも“フィルター”を通して自然を感覚しているが、私は自然と同等でありたい」。

60年代には、中谷の興味は気象の自然現象を観察し、作り出すことに向けられていた。中谷はまず、「ものの状態」の研究に取り掛かる。水と空気に魅せられ、化学によってではなく、本物の虹を作りたいと思うほどであった。虹¹は光のプリズムとして機能しているように見えるが、実は絶え間なく変化している。常に動きの中にあり、空間に応じて生まれ、環境²と気象条件に完璧に適応している。虹はプリズムのように反応する小さな水の粒子を運ぶ空気の動きによって存在する。

この水の粒子の全体は、一種の霧にほかならない。柔らかく、触ると少し冷たく、跡も残さずに空気の中に消える。霧の生成は、密度、気温、湿気の特別な状態を要求する。環境への依存が、必要かつ厳密な条件である。霧はナイーブで傷つきやすい。“霧の彫刻”は、大気の彫刻であり、形は風によって決められる。その存在は環境との完全な相互作用によって生まれる。彫刻自体が、時には目に見え、時には目に見えない“環境”である。中谷は風のように見えないものを見えるようにする。中にいると霧は視界を遮るが、まさにそのことによって空気の動きを目に見えるものとするのだ。

¹中谷美二子「空気と水」『美術手帳』No.330、東京、美術出版社、1970年07月、p.106

²中谷美二子「Versatile Video: Social tool and aesthetic treasure in the hands of a new breed of artists」（「多彩なビデオ：新しいアーティストが手にした社会のツール、そして美学の宝」）、p.5

〈大阪国際万国博覧会〉では、映像を使った実験が数多く見られたが(粟津潔の《マンダラマ》、松本俊夫の《アコ》、山口勝弘の《スペース・レビュー》など)、空気と水を使ったプロジェクトも数が多かった。これは日本の環境にこの二つの要素が大変よく目につくからなのだろうか。科学的な発表では、空気と水のエネルギーの可能性を見せたものがいくつかあったし、他に空気や水との今までになかった遊び方を提案するものもあった。彫刻家イサム・ノグチは、博覧会場の真ん中のお祭り広場を取り囲む3つの噴水のプランを立てた。それらは、《夢の池》、《天の池》、《大地の池》と名付けられ、噴出口から吹き出す水は、風力によって細かい霧雨となり、時に虹ができた。

パビリオンの中やその周りにも、このような作品が作られた。吉田稔郎は、《泡のトンネル》を作った。このトンネルは、化学工業館とみどり館、そして内部を山口勝弘が担当していた三井のパビリオンをつないでいた。オーストラリア、チェコ、ケベック、オランダのパビリオンもやはり水や空気を使ったもので、ガスのパビリオンでは、それに火が加えられていた。ドライ・アイスから出る煙を利用して作った合成の虹もあった。煙は様々な映像のスクリーンとなり、主なものではアダムとイブのアイコンが映し出された。三菱はそのために特別な装置を用意し、投影されるフォルムの「不定型性」を明らかにした。

中谷はといえば、ペプシ館の外部を担当していた。中谷は“自然”の霧のナプキンを広げたいと思った。それはダンスやコンサートや演劇の舞台上で使われるドライ・アイスによる合成の霧であってはならなかった。中谷の霧は、水で作られるもので、生成方法は人の手になるものだとしても、“自然に”広がり、動き、消えていくのでなければならなかった。中谷は観客がその中に入り、その中を動き回ることができるという点にこだわっていた。化学合成の霧では、息が詰まってしまうから、そんなことはできない。

ペプシの幹部は、半径25メートルの半球からなるパビリオンのドームが、霧に完全にそして持続的に包まれ、視覚的に「空間の支え」となることを要求した。この催しは6ヵ月間、3月から9月まで行われる。つまり最も気象条件が変化する時期である。したがって、前以て気温、風、そして湿度の様々なバリエーションについて、しっかりとした研究しておくことが必要だった。極めて大きな差があることを確認し、中谷はどんなシステムを使って一定の気温を保たらいいかを考えた。環境の温度がそれよりずっと高いこともあれば、ずっと低いこともある。霧の生成条件を整えるのは、この温

度差なのである。しかし、この方法では費用があまりにも高くてつきすぎる。専門家のアドバイスを得て、中谷は噴水を使う方法を実験してみた。しかし、この方法も解決とはならなかった。なぜなら、そうやって作られた霧はすぐに消えてしまうからだ。

このような研究に関心をもって十分な資金を出してくれるスポンサーは見つからなかった。中谷はアメリカへ飛び、トーマス・ミーという一人の研究者に会う。ミーはすでに、中谷が日本で試したよりもずっと完成度の高いシステムを実現していた。このプロジェクトを提出すると、ペプシのパビリオンの首脳陣もゴーサインを出した。それは2520個の穴を開けた管で作ったネットでパビリオンを覆うというもので、穴からは35Kg/cm²の圧力で霧が噴き出す。使われる水の量は一時間40トン。1969年に研究を重ねた末、気象条件に合わせていくつものプログラムで自動的にコントロールできるシステムを導入することにした。9つのポンプの作用の組合せで、風速に対しては4段階、風の方向に対しては6段階、気温に対しては3段階の調節が行われることになった。このようなシステムを使うのは、世界でも初めてのことだった。

しかし中谷とトマス・ミーが提案したこのシステムの建築は、完成間近というところで、ペプシの決定によってストップした。おそらく、霧が博覧会の期間中、完全にパビリオンを覆うことができそうもなかったからだろうか。実際、環境の変化によって霧の形は不定型なものになったであろう。それが視覚的に好ましくないと判断されたのかもしれない。ペプシの幹部はおそらく、ねとねとした泡の形が継続的に保たれ、商業的なイメージに貢献するのを願っていたのだろうか。アーティスト達の意見によれば、これらの美術的な要求と企業的な要求の結合を実現することは難しかった。中谷はこのことに関して次のように書いている。

「計画段階で、多くの芸術家が集められていたにも関わらず、結局、主催側は彼らの提案を忘れ、万博は一種の商業フェアになった。スエーデン館以外では、どの計画者も環境の問題に殆ど注意を払わなかった。いわゆる、人間の次元を忘れて、ハイテックの実験にしてしまったのだ。60年代のアーティストには、感覚と希望を表現することが大切とされたが、この万博で、その期待は打ち切られた。それは、芸術家の希望と、企業の要求を比較することができないということが明らかになったからである。」

中谷は、「霧の彫刻」の場合、アーティストが形を決定するなどのもつての外だという。形を決定するのに必要な全ての要素は技術者の手の中にある。そこに「ものの理」があるのだ。ほとんどの「デザイン」が完全に「機能」に依存している理由もそこにある。このような創作は、中谷にとって、形態への意志を放棄すること、自然要素を使うこと

を意味する。そのような作品は、アーティストやスポンサーにとって、自己表現を重んじることによる自己愛の満足を得ることはできないが、逆に、部分的に気³象状⁴況を変え、気象観察を行い、与えられた区域で気温を下げたり、霜を防止したりすることを可能にする。実際に、夏のロサンジェルスで気温を15度下げることができたのである。同じように考えれば、砂漠を面積数十平方メートル、高さ数メートルにわたって冷却し、人が住んで耕することができる土地を作ることもしられるかもしれない。このような気候を変化させる実験では、アーティストと技術者が協力して、ちょうどいい自然なバランスを作り出すことが必要であろう。

³ Michael Boxall 「Video Art: Changing Images」 (「ビデオ・アート：変化するイメージ」)、『The Panasonic Magazine PHP』、1984年6月、p.21。(初期の霧のインスタレーションの一つを実現するために中谷を招いたのも、スウェーデンであった。中谷はそこでデビッド・チューダーの参加を得て《アイランド・アイ、アイランド・イヤー》を制作する。)

⁴ 中谷芙二子「空気と水」、p.108

5-2- 社会における「ミクロ」と「マクロ」な展望

中谷は初めは画家であった(1966年に[東京画廊]で個展を開いている)。そして〈万博〉では、ペプシ館の環境を作るために霧の彫刻を実現しようとした。しかし、その名を高めることになったのは、1971年からのビデオ制作である。アーティストに扉を開きながら、アーティストを様々な思案に追い込むことになった万博での災難の後、中谷はこの時のようなまずいコミュニケーション、もしくは一方通行のコミュニケーションを以前よりさらにはっきりと告発しようとして心に決める。そのための行動の形態を考えなければならず、それとぴったり合ったのが、ソニーの[ポータパック]であった。伝説となったこの機器は、当時のアーティストにマスメディアに対抗する手段を与えていた。

全体的な生態学という枠の中で、庶民階級が困難に出会う場に於て、中谷美二子はそこに作用できるグループの設立を提案する。都市再開発地域の住民や新しい環境に対応しようと試みる高齢者の状況に特別な関心を寄せている。

「庶民階級に美術を返し、その定義を広げたいと思っていた。しかし、産業により決められた基準は新しいテクノロジー的發展を条件づけられていた。その基準は生産率の問題に留まり、人間的な次元は忘れられてしまったと感じられた。あるアーティストはそのプロセスに干渉したいと思い、ビデオの実験を始めようと思った。最初は、美術的な創造よりも、日常生活に於けるビデオの効果に興味を持っていた。我々は「アートをやる」ことが嫌になったのだ。

いずれにせよ、アーティストという社会的地位は、その時、大切だった。会社に勤めている人の行動は必ず限定されている。それに対して、アーティストは根本的に自立している。さらに、人間の満足感に特別な注意を払うと言われている。」

アメリカとカナダでめざましい発展を見せていたこの種の活動は、残念ながら日本には知られていなかった。しかし、「芸術と社会の間に横たわる深い溝」を埋めるための日本のアーティストによる初めの試みについてはふれておかなければ⁵なるまい。

⁵ 中谷美二子 「Versatile Video: Social tool and aesthetic treasure in the hands of a new breed of artists」、『TDK Today』、1985年2月、Vol.3、No.1、p.4

《水俣病を告発する会-テントの村ビデオ日記》(Friends of Minamata Victims)、これらは1971年から1972年に中谷と小林はくどうによって撮影されたドキュメンタリーで、中谷の最初のビデオ作品である。水俣の水銀汚染の犠牲者たちが、責任者である〈窒素〉の丸ノ内本社の前でキャンプを張って、1年近く示威行動をつづけた記録である。この作品は土本典昭と高木龍太郎による《水俣-患者さんとその世界》(1971年)など、多くの貴重な長編ドキュメンタリーとはかなり趣きを異にしている。水俣の運動に参加していた人達自身が録画した後ですぐ見ることができたので、彼らはすべての行動に加われなくても、互いに一体感を保つことができたという。また、中谷自身は、運動に加わってピラなどを配りながら、カメラがある時は、無い時に比べて通行人の反応がずっといいのに気がつき、驚いたと述べている。

1969年にハワード・ワイズ・ギャラリーで行われた創造的なメディアとしてのビデオ展で、出品されていた作品のテーマの多様さにふれた中谷は、「アーティストは(中略)形態的研究と、社会的道具としてのメディア使用という、二つのアプローチの間に区別を設けてなかった」。当時北アメリカの重要な都市、バンクーバー、モントリオール、トロント、ハリファックス、そしてもちろんニューヨーク、ミネアポリス、サンフランシスコ、シカゴでは、色々な「アルタネート・テレビジョン」(Alternate Television)のグループ⁶が「対抗文化」的な活動を繰り広げていた。ここに参加していた人たちは、

「彼らの制作したテープなどを発表する場を得ることができず、つまり戦略上の新しい基地を見つけることができずに、既に彼らの芸術活動について納得している人々ばかりを対象に、せざるを得ないという時期もあった。」

このような活動は、残念ながら日本ではまだあまり知られていなかった。そこでマイケル・ゴールドバーグが、アメリカとカナダで活動していたグループの行動を日本に紹介すると共に、日本のビデオ・アーティストの現場⁷を知るために来た。そして関係者を集め、ビデオに根ざした芸術創造の可能性を示すことにより、日本のビデオ関連組織では、最も主導的地位にあるソニー社の幹部を納得させ、日本に於ける最初の

⁶中谷美二子「Growing Rice in the Same Rice Paddies for Over Thousands of Years is Technology」(「同じたんぼで何千年も米を作るのはテクノロジーだ」)、モントリオール、『Vidéo』、1986年、pp.226-227

⁷Michael Boxall「Video Art: Changing Images」、p.23

大きな展覧会を実現しようとした。中谷芙二子と山口勝弘の協力で、1972年2月、〈ビデオ・コミュニケーション／DO IT YOURSELF kit〉展は、銀座のソニー・ビルで開かれる。中谷芙二子と山口勝弘以外では、小林はくどう、宮井陸朗、東野芳明が、この展覧会に参加し、〈ビデオ・ひろば〉グループとして活動をはじめた。

すでに映像に関わっていた他のアーティストたちも手伝いを申し出た。そのメンバーは15人である。かわなかのぶひろ、萩原朔美、幸村真佐男、松本俊夫、松下章子、松下哲雄、中原道高、山本圭吾。

《DO IT YOURSELF kit》展は、その名が示すように、テレビに挑戦するための道を示すものであり、マイケル・ゴールドバーグはプロジェクトの紹介で、次のように明確にそれを定義した。

「アメリカとカナダでは多くの人々が小型VTR(ビデオテープ・レコーダ)をつかってMASS-INFOに代わる新しいメディアの可能性を探っています。彼等は器材のコストを分担するためにグループを作り、共同でついています。(中略)若い人達は、ビデオの“DO IT YOURSELF”(自分で作る)という可能性に特に関心をもち、芸術から政治まで、エレクトロニックスの魔術からコミュニティ・テレビに至るまで、いろいろの実験を試みています。(中略)世界から125人の作家が第1回の「ビデオ交換名簿」に参加しています。

テレビをあなたのものにしよう!自分のプログラムを作ろう!

日本の現代アートの中にビデオ・アートという“セクション⁸”を確立したゴールドバーグの役割は、決して過少評価されることはなかった。かわなかのぶひろは、その『ビデオ・メイキング』の中で、こう書いている。「ゴールドバーグは日本のビデオの恩人だ。」

〈DO IT YOURSELF Kit〉展が開かれた後、同年10月には早速〈ビデオひろば〉のアーティストと〈東京アメリカン・センター〉によって〈開かれた網膜-わしづかみ映像:ビデオ・ウイーク〉が開催される。幸村真佐男、松下⁹哲雄、中原道高、中谷芙二子、東野芳明は2人のアメリカ人、アーサー・ギンズバーグとジョン・ホイットニー

⁸Michael Goldberg 「Do it yourself kit」、『ビデオ・新たな世界-そのメディアの可能性』、東京、O美術館、1992年、p.86

⁹かわなかのぶひろ 『ビデオ・メイキング』、東京、フィルム・アート社、1979年、p.137∞138

の他に、日本人アーティスト、批評家の中から、今野勉、高松次郎、富岡多恵子、中原祐介を招いて、シンポジウムや作品を行なった。

1973年7月、榎本和子、小林はくどう、松下章子、中谷芙二子、山口勝弘と三沢憲司は新潟の東北電力支社の建物の中に〈ビデオ・コミュニティー・センター〉を設立した。ここでは、ビデオによる地域のコミュニケーションの研究記録が制作され、約一年活動が続いた。

注目すべき活動を展開した〈ビデオひろば〉の結成は、社会的なコンテクストの中に位置付けられる。また、アートとしてのビデオの資料集を作るという試みでもあった。経済的に大発展を遂げていた日本では、また、アメリカよりも急激な日常生活のメディア化が進んでおり、アーティストが演じるべき役割を思い出し、再発見し、再定義する必要に迫られていた。このような仕事は中谷の気質に合っていた。主な目的は、社会的な問題の枠内でエコロジーを定義することであり、人間の尺度に合わせた「本物の」コミュニケーションをより正確に研究することであると思われた。人を不安にすることの多いテクノロジーの進歩を利用しながら、パイクやヴォステルが若いころに好んだシニクなユーモアに依るのではなく、平和で健全な仕方で技術の新しい可能性を探ることが必要なのである。グローバルなエコロジーという視点から、中谷は、困難の多い社会階層や社会環境に働き掛けるグループを作ったらどうかと考える。こうして新興住宅地に興味を持った中谷は、まだ新しい町に完全に適応していない人々や故郷から離れた老人に特別な関心を寄せる。

《文化のDNA—老人の知恵》は、老人達にカメラを持たせ、思い出を撮影してもらうものだった。そして、使い方を間違えたり、笑ったり、議論しながら、彼らは徐々にカメラという道具を信頼し、メディアの使用に慣れていく。この種の実験は、ケーブル・テレビによって続行可能となった。ケーブル・テレビは、コミュニケーションの方法を大幅に変えることができると考えられており、理解と分配とより良い情報伝達の新しい時代を望むある世代の夢を体現するものだった。

1974年に中谷はマイケル・シャンバーグが率いるアメリカのビデオ作家のグ

グループ〈レイン・ダンス・コーポレーション〉が書いた『ゲリラ・テレビジョン』というマニフェストを翻訳する。それは、このグループが展開した社会的政治的活動を讃えるためであり、また、このような問題が大変微妙なものとなっていた70年代の只中で、アーティスト¹⁰がまだそれらの問題に関心を持ち続けていることを示すためでもあった。しかし〈ビデオひろば〉の活動はこのころ終わりを告げ、メンバーはそれぞれ個別に、そして国際的に、活躍していくこととなる。

¹⁰中谷芙二子『テレビジョン・ゲリラ』、美術出版社、東京、1974年

5-3- 電子の流れの性質

ドキュメンタリー・ビデオも、彫刻も、ビデオ・インスタレーションも、中谷の作業は共通の基盤の上に成り立っている。それは霧の彫刻を作る上で中谷を導いた概念である。それが抽象的な形であらゆる活動の元となっているのだ。「画面の中で起こることの自律性よりも、私は自然環境、社会環境の中でメディアが明らかにする関係の形態の方に興味を引かれる。」

中谷は、最高20分間中断しないで撮影を続けることのできる〈ポータパック〉によって、毎晩、クモが網を張り直すのを撮影した。ここで問題となっているのは、「ビデオ・テープの作家の時間ではなく、クモの時間を体験し、理解して欲しい」ことである。毎日壊れてはまた作り直されるクモの網の「優美なテクノロジー」に瞑想的な視線が注がれている。この¹¹独特なリズムは、まるで舞踊のようである。

中谷は「技法」と「作法」の違いに注意しなければならないと言う。「¹²技法」は撮影の後の様々な操作のことだが、「作法」とは見る対象との「精神的対面」である。「唯一の視点」も、相互的な理解の方法を用いて自然現象と「対面」するためには捨てられる。方法はこのようにして生まれる。したがって、もはや純粋な「技法」の余地は無い。

《手のシリーズ》においても、人間の感覚と「自然」現象の関係が詳しく観察されている。中谷は、カメラを通して鉛筆を削る二つの手を見つめながら、右手と左手の本質的な違いに気づいた。右手が機能的に動いているのに対して、左手は受動的に動いているだけのように見えるが、実際に作業をコントロールしているのは、左手の方

¹¹中谷美二子『水俣病を告発する会、テント村ビデオ日記、日米ビデオ・アート展、MoMA/スタジオ200/セゾン美術館、ニューヨーク/東京、1979年

¹²中谷美二子「Versatile Video: Social tool and aesthetic treasure in the hands of a new breed of artists」、p.5

なのである。しなやかな手の動きは、間近で撮影すると非常に官能的で、殆ど顔を赤らめるほどである。これは男と女の間係を理解する上で、フェミニスト達の興味をひく研究でもあり、マイケル・ゴールドバーグによればより深く、文化的な、さらには政治的な考察も可能である。

《Flood》という作品では、まず乾いた川床が見える。それから一ヵ月に一回開かれるダムから流れ出る水が映される。水は初めはゆっくりと流れて川床のあらゆる穴を埋めていき、それから徐々に激しさを増す。「この作品は大きな画面で見るべきだ」とゴールドバーグは言う、「小さな画面では、河の盆栽になってしまう」

1974年の《卵の静力学》において中谷は、二つの手と一つの卵のフィードバックの過程を観察した。4つの指が卵の重心を探し、卵を立てることに集中するこの作業は、「その意識化のエネルギーさえがマイナスに影響するとしか思えないような」ことを明らかにする。

「(その動作は)あまりにも微細な動¹³きであるために、もし立てようとする意識が働くと、その意識下のエネルギーさえがマイナスに影響するとしか思えないような、損亜微妙な関係である。事故の意識をコ¹⁴スミックなリズムの中に解き放っていくそのプロセスが、結果として卵はおのずから立つという感覚につながる」

中谷は、このような実験に関する多くの「ドキュメンタリー・ビデオ」を作った。モニター、その他の処理を全くくわえてない作品もある。観察するもの／されるものの関係をより大切に、カメラやビデオ・テープとその再生システムを、より大きな過程の一部と見なし、自然なサイクルに基づいて¹⁵制作を行なったのである。

同じような領域を探求しながら、インスタレーションや彫刻の形態をとったものもある。例えば、川の流れを一点から垂直にとった作品である。かなり近くから撮影し、視点がわからなくなるようにした。そのため、3つのモニターが、プレクシングラスなどの薄暗がりのしたに置かれると、視点を決めるのは、この「光の川」の上を歩く観客自身

¹³ Michael Goldberg 「Fujiko Nakaya」、『Video Guide』、Vancouver、1983年、p.14

¹⁴ 中谷美二子「ビデオの素直さを大切にしたい」、『スキヤニング・アート』所収、東京、ビデオ・サロン、1985年、p.136.

¹⁵ 中谷美二子「自作解説」、『ビデオ・新たな世界—そのメディアの可能性』、p.39

ということになる。観客自らに視点の決定を委ねるこのインスタレーションは、作品の対象と作品を同等に置こうとする探求の結果である。別な言い方をすれば、見ようとするものだけを見ないこと、主観的な一つの視点を放棄することである。物はそこにある。それ自身によって、それ自身のために。観客は自分の態度に責任を持たなければならない。三つのモニターを流れる水の中に連続性を作り出すのは、観客自身にほかならない。それをシンクロさせる必要もない。ここで中谷は、芝生の上に寝ころがって星空を見た体験を思い出してほしいと言っている。中谷はこの現象を「視角のない視覚」と名付けた(同音意義語の“資格”が自ずと思い出される)。モニターを立てることにより、《川》から《滝》に変えると、「見る人の知覚は裏切られ、認識にずれが生じてくる」ので、見る者の感覚に疑いを呼び覚ますことができる。川の水は当然のことながら滝のように流れないから、その流れは奇妙にゆっくり感じられる。実際の速度は全く代わらないのに、明るい水が突然油のように見え始めるのだ。

《溶解テレビ》(1983年)は《川》や《滝》の系列に入る作品だが、社会的なテーマを扱っている。縦100センチ横160センチの台の上に置かれ、上に向けられたテレビは、溶けていくように見える。テレビは黒い箱であり、「大衆の支え」であり、「人間の欲望を閉じこめてしまう」ものだから、自由を知らない。

「公的な媒体であることを象徴するかのような四角四面の黒い箱。その中身は人間の欲望で渦まいている。テレビはなんと不自由なのであろう。

一方、地球のすみずみまで同時にそしてグローバルに場所や人々を結ぶというテレビ感覚は、もう日常となっている。自然環境の一部として、われわれはそれとともに進化しているのである。

っそれならば、たとえば砂浜で日向ぼっこをしながら、北国の雪景色を映し出してしるテレビがあってもいい。あるいは、事故消滅しながら自分の臍物を映しだしているテレビがあってもおかしくない。あの四角い箱の中は¹⁶、ほとんど空っぽなのだから。」

日本の伝統は現象の世界を唯一の絶対世界として理解し、現象世界を超越する原理を認めようとしないように考えられる。たとえば文学において、俳句の場合、「もの」の現実性は存在の充実として現われてくる。存在と意味の同一性は言¹⁷語の特徴でもある。文学は抽象的な表現を避け、類似や隠喩が好ましく使われているように

¹⁶ 中谷美二子「ビデオの素直さを大切にしたい」、p.135

¹⁷ 中谷美二子「溶解テレビ」『第2回現代芸術際・芸術と工学』、富山、富山近代美術館、1983年、p.80

想える。

日本の伝統は現象の世界を唯一の絶対世界として理解し、現象世界を超越する原理を認めようとしないように見える。たとえば文学において、俳句の場合、「もの」の現実性は存在の充実として現われてくる。存在と意味の同一性は言語の特徴でもある。文学は抽象的な表現を避け、類似や隠喩が好まれるようだ。

オーギュスタン・ベルクはその著作の中で時折このことについて触れている。日本文学は類似や比喩、一つのイメージから別のイメージへの移行を多用し、抽象的な構造を避ける。「日本人論」を書いている研究者には、日本人の思考は「森林的」で、西洋人の思考は「砂漠的」と主張する人たちもいる。また、文化人類学者の中根千枝は、「縦社会の」日本は、軟体動物として定義されることができると書く。

「これらの小さなグループは近くで影響しあうが、だからといって、どのような場合にも、結果としてその動きが全体の動きをまとまりのあるものにするのを妨げはしない。(中略)中根は比喩¹⁸を説明として与えるような間違いは犯していないが、自分の論理を証明する必要も感じていない。¹⁹軟体動物のアレゴリーで中根は満足なのである。」

ベルクは日本の空間の分析を、同じような空間論によって展開する。

「人間にとって空間が存在し、人間がそれを構成するには、空間に意味が与えられていなければならない。「正しい形態」の効果を生み出す根本的で非合理的なロジックは、感覚心理学や美学や建築に影響を与えるだけでなく、人間とその領域との関係す²⁰べてにも影響を与える。ヘルダーリンが言ったように、「人間は詩人の中に住む」。数学者の中には住まないのである。」

ビデオも「もの」の時間を従うことを可能にする。イメージともの自体の間を往復し、イメージはそれ自体の根源によって再生する。「もの」はそれ自体のイメージに変容する。

中谷芙二子は、自分の作品を盆栽となぞらえている。自然の規則に従って、自分の行為を押しつけるのだが、規則に従うのは、自然を正確に理解することである。

¹⁸鈴木英男、オーギュスタン・ベルクの引用による『日本の空間を生きる』、パリ、PUF、1982年、p.86

¹⁹中根ちえ『縦社会の力学』、東京、講談社、1967年

²⁰オーギュスタン・ベルク『日本の空間に生きる』、p.87

中谷は自然のリズムを直²¹接に同化して、テープやインスタレーションを作っている。その一つは、クモが網を作るプロセスのテープである。クモの時間を人間がクモに同化することによって理解して、その時間を経験している。

つまり、抽象化ではなく、むしろアイコン(外的現実と類似関係にある記号)である。

²¹オーギュスタン・ベルク 『日本の空間に生きる』、p.25

5-4- アートと社会：創造のもう一つの可能性

日本のビデオ・アートの紹介者としての中谷芙二子のキャリアが始まったのは、1973年に、カナダの観客に〈ビデオひろば〉の作品を紹介するために招かれた時からである。バンクーバー近代美術館でマイケル・ゴールドバーグとトリシャ・ハードマンが企画したフェスティバル、〈マトリックス〉でのことであった。

1978年、ビル・ヴィオラは、パイク、レベッカ・ホーンと共に日本で、〈国際ビデオ・アート展〉に参加する。会場は、草月会館と朝日新聞会議室で、レクチャー、シンポジウム、展示やパフォーマンスが一週間にわたって行なわれた。ナム・ジュン・パイクはビデオ・カメラを持ってピアノの鍵盤を叩くなど、映像と音との関係を実験するパフォーマンスを行なった。同時に、世界20カ国から200本以上のビデオ・テープ作品が上映され、これは「今まで日本で行なわれた最大のイベント」であった。

1979年、米国の諸都市で文化プログラム〈ジャパン・トゥデイ〉が開催された。バーバラ・ロンドンは、中谷芙二子の協力を得て、〈ジャパン・トゥデイ〉の一環としてニューヨーク近代美術館主宰による二つの展覧会〈ビデオ：東京から福井と京都まで〉と〈ビデオ：ニューヨーク、シアトル、ロサンゼルス〉の内容をまとめ、〈日米ビデオ・アート展〉として、東京、神戸、福岡、大阪、札幌で発表した。大きな推進力をもったこの企画のために、当時の主な²²アーティストが選考された。中谷芙二子は、カタログの紹介文に、〈ビデオひろば〉と〈ビデオ・インフォメーション・センター〉の活動、またケーブル・テレビの良さや日本ビデオ・アートの予算的問題などについて書いた。

²²西嶋憲生「日本のビデオ」、『ビデオ』、p.94

80年代を通じて、中谷芙二子は毎年地球の色々な場所、特にアメリカとヨーロッパに赴き、賞の審査をしたり、日本の状況を紹介したりした。〈モンリオール国際ビデオ会議1984〉の際に、中谷芙二子はビデオの一般化の現象について次のように述べている。

「日本は、7秒に1台の割合でVTRが生産されている、まさにVTRの国だ。ビデオアーティスト達にとっては、天国のように見えるかも知れない。ホームビデオは既に3軒に1軒の家庭で使われており、パーソナル・コンピュータは優しく“マイコン”と名付けられ、スーパーでさえ売っている。

NHKの衛星放送開始に際し、日本政府は「ニュー・メディア・エイジ」(新しいメディアの時代)に入ったという発表をした。

では、日本のテレビ放送局はどのように、その「新しい時代」に臨んでいるのだろうか。幾つかの例を挙げることができる。例えば、ドキュメンタリーなどでは、アマチュア作品を放映する機会は徐々に多くなってきている。これは全国的放送局にも、マイナーな地方放送局にも言えることである。(中略)今まで疎外されていた、ビデオ芸術としての側面・ビデオの持つ美学は、今日逆に放送メディアによって効果的に利用されている。

数年前放送局が設定していた技術的標準は、特にニュースの場合、完全に過去のものとなってしまった。」

ビデオ製品普及のため、日本人は誰でも気軽にビデオを使うようになった。ハンディカムなどというビデオ²³・カメラは5万円から20万円という安価な上、取り扱いも便利なので、楽しい表現手段として、子供や高齢者にも利用されている。

1989中谷はバーバラ・ロンドンとともに、日本を特集した〈ユーロパリア〉展に参加する。この展覧会には〈New Tools, New Images〉と題された「アートとテクノロジー」のセクションがあった。カタログには、日本人のテクノロジーに対する態度と日本の芸術作品の「内容」の無さに関するバーバラ・ロンドンと中谷の対談が収録されている。では、何が内容で何が形態なのだろうか。中谷は盆栽について次のように述べている。

「自然と同化することによるフィードバックのプロセスであり、気候、環境条件のトータルで手に触れることのできる変化であり、より大きな自然と関係を持つための個人的で親密な方法である。」

²³ 中谷芙二子「Growing Rice in the Same Rice Paddies for Over Thousands of Years is Technology」、『Video』、pp.226-227

ビデオ・アーティストも、ビデオを同じように使っている。知覚の新しい体験を作り出すために。その方法は次の通りである。

「エレクトロニクスによるイメージの非線形的な操作、変容によっ²⁴て、瞬間的に尺度を変えることを通して、部分(人間的なビジョン)と全体(自然)とを関係づける。」

1989年は、中谷が二回目のビデオのフェスティバルを実現した年である。会場は東京、青山のスパイラル・ホール、テーマは「デリケート・テクノロジー」²⁵であった。日本でビデオ・アートが始まってから20年が過ぎ、中谷は高品位テレビなどの新しい映像技術によって起こった「人間内部の感覚のフィードバック」を新たに提唱し、「社会のダイナミズムを生み出すのに適した新しいエネルギーとしての本当の映像を作り出すのは誰か」と問い掛けている。

5-5- アートコンペティションおよびフェスティバルの企画

ビデオ・アートの“先生”たちには様々なイベントや発表の機会があったが、若者も次第に新しい電子道具に興味を見せるようになり、色々な面からテクノロジーを捉えた作品を作り始めていた。1978年頃からミュージック・ビデオなどが流行し、海外のビデオ作家が日本に滞在していた。1980年代の始まりを祝い、中谷芙二²⁶子はビル・ヴィオラの命名による<ビデオ・ギャラリーSCAN>を開く。ビデオ・アートの発見、いわゆる走査(スキヤニング)の場として、日本の若手作家や世界の有名なビデオ作家を紹介することがその目的であった。

印象的なオープニングのためには、やはり有名人のバックアップが必要と考えら

²⁴中谷芙二子、バーバラ・ロンドン「Form and Content」(形態と内容)、現代日本のビデオ・アートに関する対談、『New Tools, New Images in Japan』所収、アントワーペン、ユーロパリア89\$P72

²⁵中谷芙二子&バーバラ・ロンドン「Form and Content」、p.72

²⁶中谷芙二子「あとがき」、『デリケート・テクノロジー』、ビデオ・ギャラリーSCAN/トレヴィル、ページ無し

れ、1980年10月に開かれた第一回の映像個展では、ビル・ヴィオラの作品が9点発表された。「日常意識の領域のあなたへと私たちの視覚を広げてくれる」テレビジョン・メディアについて、ディスカッションなども行なわれる。その後、日本人作家の概念的、美学的基準を一変させるため、何人かのアメリカやオーストラリアの作家も招待された。

ニューヨークの芸術活動について²⁷の情報を集めたカタログも出版され、4回目まで、アメリカの作家の意見や概念などがまとめられた。同年11月には、津野敬子とジョン・アルパートが1971年に設立した〈Downtown Community Television Center〉のドキュメンタリーなどが上映された。津野は「この8年間4000人を超える地元住民に無料でビデオを教えるかわら、フリー・ドキュメンタリー作家として第三世界を中心に世界的に活躍している」。1981年1月、ピーター・キャンパスの「一つの自己からもう一つの自己へ、その自己認識のパースペクティブ(透視像)の段階的移動」を演じる作品や、パイクの206分間のプログラム²⁸の中から、1972から1980年までの作品が7点選ばれた。

中谷は「ビデオ・アートの真正さを打ち建てる」ことを心に決めていた。また、「確立された権威を同じ血脈から生じた他の支配的イデオロギーに替えない」よう気をつけなければならなかった。中谷は²⁹このことに関して次のように書いている。

「二人の人間が関係を持つのはたやすい。意見の不一致もコミュニケーションの一形態である。三人目の人間が来ると、それは社会システムとなる。客観的な視点が加わり、コミュニケーションの中断も現実的で客観的なものになる。」

マイケル・ゴールドバーグによれば、中谷は「ディスコミュニケーション」を避けるため、ビデオによって、社会を構成する諸要素を再び近付けることに成功した。

²⁷ Bill Viola 『<ビル・ヴィオラ個展>』、ビデオ・ギャラリー・SCAN、1980年

²⁸ 『<津野敬子とジョン・アルパート展>』、ビデオ・ギャラリーSCAN、1980年

²⁹ David English 『The Downtown Review』、Spring 1980年、『<Peter Campus個展>』、ビデオ・ギャラリーSCAN、1981年

「核実験についてどう思うか誰にでも聞いてみればいい。反対³⁰だと答えるだろう。しかし、もし二つの町が自分たちの町の中で核武装することを拒否できれば、それは現実社会のコンテキストの中で、つまりグローバルなコンテキストの中で、現実となる。」

中谷芙二子は大学時代にアメリカに留学したため人脈が広く、ホーワード・ワイズギャラリー(Howard Wise Gallery)の援助を得て設立された<Electronic Arts Intermix>社、MoMA(ニューヨーク³¹近代美術館)の映像部門部長バーバラ・ロンドン、その他多くのアメリカ人作家と連絡を取り続けた。例えば、国際交流基金の援助を得て上演されたビデオ・テープ・プログラム<ビデオ・リンク>はバンフのワルター・フィリップス・ギャラリー(Walter Philips Gallery)との共同制作であった。

しかし、日本ビデオ・アートの展開にとって最も重要なSCANの活動といえば、やはり春と秋のコンペティションの主宰である。現在まで、殆ど毎年行なわれているもので、例年2、3人の審査員を招待している。1981年から現在まで、ビル・ヴィオラ、沖啓介、松本俊夫、萩原朔美、中谷芙二子、マイケル・ゴールドバーグ、山本圭吾、ゲリー・ヒル、山口勝弘、森岡祥倫、中島興、バーバラ・ロンドン、クリスティーヌ・ヴァン・アシュ、スタイナ・ヴァスルカ、玉木啓子、浅田彰、藤幡正樹、ピーター・カラス、粉川哲夫らが審査を行なった。

芸術的な内容に自由を求めているので、商業的な活動には決して手を染めないが、それがギャラリー運営の展開に限界を与えてもいる。ギャラリーのスペース自体は中谷芙二子の母親の贈与だが、組織に於けるイデオロギー、概念、テーマなどを決定しても、スポンサーとの関係が常に不安定で、SCANのスタッフにはマーケティングの専門家もいないため、どのような企画にも、経済的な問題が残る。

創立から6年経ち、1987年に<ビデオ・ギャラリーSCAN>は大きな催しを行い、もう一度若い世代の探求に方向を与えようとする。意欲的で有能なスタッフのおかげで、いくつもの目的をもったこのフェスティバルは、ビデオとテレビのまだ未開拓な領域を、西洋からも東洋からも見いだすことができた。1987年、中谷芙二子と清恵子は、アルフレド・バーンバウム、森下明彦、森岡祥倫、その他の協力者と共に、第一回

³⁰ 中谷芙二子の言葉、Michael Goldberg 「Fujiko Nakaya」、『Video Guide』、Vancouver、1983年、p. 14

³¹ 中谷芙二子の言葉、Michael Goldberg、「Fujiko Nakaya」、『Video Guide』、p. 14

〈ジャパン・ビデオ・テレビジョン・フェスティバル〉を開く。日本ではかつてない規模だった。1985年の福井フェスティバルの後、80年代に日本で開催された国際的なフェスティバルとしては二つ目だった。1987年といえば、日本で初めてメディアに関する実験が行われてから、20年ほどの時が過ぎている。スキャンは、日本、アジア、西洋におけるその発展をもう一度見なおしてみることを提案した。

その文化的価値と、日本のメディア、アート界に及ぼした影響にもかかわらず、このフェスティバルは、それを組織したスタッフたちには、同じ方向で努力を続けるためのエネルギーを与えることができなかったようだ。清恵子とアルフレド・バーンバウムは、チェコのビデオ作家、ボディー・ガポールが1980年に始めた“カルチャー・マガジン”、〈インフェルメンタル〉の日本版を作ることに専念する。〈インフェルメ³²ンタル〉では、チェコスロヴァキア、フランス、ドイツなどで作られたインディペンデントでニューウェーブな作品が取り上げられていた。清恵子とアルフレド・バーンバウムは再び世界中のビデオ・テープを受け入れ、加藤慎也とアメリカ人でフランス人でドイツ人であるマイク・ヘンツの協力で、アクチュアリティーのある様々なテーマによって選別を行った。このプログラムは最初1988年の〈イメージ・フォーラム・フェスティバル〉で発表され、ビデオ・ギャラリー・SCANに対する独立が強調されていた。

1988年、玉木啓子が清恵子に代わって任に着く。玉木はすぐに仕事に取り掛かった。7月には12回目のコンペティションがあった。玉木と、数か月日本に滞在していたステナ・ヴァズルカは、若者やあまり若くない人々から応募された58本のビデオ・テープを審査した。そして、筑波大学芸術研究科の総合造形コースの学生だった越後谷卓司と寺本誠、〈ビジュアル・ブレインズ〉(風間正、大津はつね)、田端浩一、丸山恵司のほか、大先輩の小林はくどうの作品が選ばれた。小林は東京湾にあるこの大都市の巨大なゴミ捨場、〈夢の島〉を撮影し、ヴァズルカに「忘れがたい映像」と評された。

³² フェスティバルのテーマに関しては、この論文の第一章で分析した。

1989年のキーワードは、「デリケート・テクノロジー」であった。中谷と玉木は一³³緒に二回目のフェスティバルのテーマを決めた。今度は「デリケート・テクノロジー」ではなく、「人間的な」テクノロジーでもなかった。テクノロジーと繊細さは「仲のいい対立関係」にあり、この二つの概念は疑問に付されていた。中谷が1983年に自作の彫刻《溶解するテレビ》に関して書いたように、テレビは長い間黒い箱と見られていた。玉木によれば、今やテレビを別な見方で見なければならない、不透明な箱としてではなく、「光る映像」として見る必要がある。そして、かつてアムステルダムのステデリク美術館で使われていたのと同じ名で(The Luminous Image)、展覧会の理念を考え直さなければならない。繊細さは強くなければならぬ。そうでなければ、それが提案する「感受性」の質を保つことができない。玉木は選ばれたアーティストたちの中にはかない現在のデリケートな感受性を見ている。それによって彼らは「非現実を通しての現実の偶然の一致の瞬間、現実を通しての非現実の偶然の一致の瞬間」を作り出すことができたのである。

この二回目のフェスティバルは、費用のかかる多くのインスタレーションと、海外から招待したスターたちを交えてのシンポジウムが行われた。ビル・ヴィオラ、クラウス・フォン・ブルッフ、マリナ・アブラモヴィック、マーク・ポーリン、そして彼らに質問を投じることのできる批評家たち。バーバラ・ロンドンとアンヌ・マリ・デュゲがビデオのプログラムのためのセレクト³⁴を担当した。メディアによる80年代の「感性」がどうなるのかを憂える繊細さというこの“女性的な”テーマは、豪華な二巻にわたるカタログにまとめられ、シンポジウムで交わされた全ての会話が収録されている。それから数年を経たところで見ると、ここでなされた考察は、局地的で一時的な現象にしか焦点をあてていなかったのだろうか。こうしたテーマは、実は見かけよりもずっと「デリケート」であり、玉木と中谷の考えは参加者によって正確に理解されたのだろうか。

³³越後谷はその後、愛知県名古屋の文化センターの学芸員となり、寺本は故郷の北海道へ戻り、電通に勤めた。

³⁴玉木啓子「デリケート・テクノロジー」、『デリケート・テクノロジー』所収、ページ無し

〈ジャパン92第三回テレビ・ビデオ・フェスティバル〉は、その雑然とした外観によって新鮮さを取り戻した。そしてようやく普及という問題に到達した。テレビのチャンネルはどうやって作ったらいいのか、何が必要なのか。錚々たる思想家や作家(参加者リストは驚くばかりである)が討議を重ね、今度は見かけは豪華ではないが、内容の濃いカタログが作られた。240ページにわたるテキストにはほとんど写真も無い。長短、様々な評論は、翻訳なしでそのまま載っている。外観もぶっきらぼうだが、洗練されて少し気取った第二回のカタログよりも、手にと³⁵ってみたいくなる。こがわてつおのおかげで、本当の“フリー・テレビジョン”の実験が、岡崎乾二郎、津田佳紀(グループ、〈BulbousPlants〉)、永田修、そして特に加藤到とその〈映像ネットワーク・ジャパン・VIEW〉のメンバーたちによって行われ、若いアーティストの実験的な映画やビデオ、そして手近なもので行ったラジオ、テレビの実験が紹介された。パフォーマンス、中継放送、シンポジウムなどが、台湾の国家テレビやボリビアの大衆テレビの映像の合間に、同時に、無秩序に進行した。この最後のフェスティバルの後、中谷は一時これらの催しを組織する仕事を休み、自分の作品を作ることに専念することにする。このようなフェスティバルを実現する困難さのほかに、若いアーティストがこのメディアに関心を寄せなくなったことも挙げられるだろう。ビデオはもはやそれだけで使われることはなく、他の様々な要素の一つとなったのである。確かに、コンピューターのプログラミングがなければ、映像処理は徐々に限られたものとなってしまう。80年代の末から、アナログ式でできるエフェクトはもうあまりなくなった。ほとんどは、マスターするのが難しいソフトウェアを使っている。しかしこれを使いこなすには、映画制作や、スキャニメート、フェアライトCVIで得られるエフェクトによる直観的で経験的な精神形態とは全く別種の精神形態が必要となる。したがって年長者の中でこの領域に飛び込んで行こうという人はあまりいない。しかし彼らにはその必要もないのだ。彼らの作品は、新しい技術を使わなくとも、プログラミングの精神から独立して構想が生まれるものなのだから。

1991年にビデオ・テレビ・フェスティバルを組織するということは、特にFPUによる伝送を使ったコミュニケーションの新しいあり方を定義すること、つまり“テレビ・ゲリラ”の精神を新たに蘇らせることであり、また、台湾、フィリピン、インドネシア、韓国、そして間もなく大国、中国も加わるアジアの高揚の中で発せられる、様々な問いに答える

³⁵ここに、“芸術的なテレビ”の(不)可能性について意見を述べに来た人々名のごく一部を紹介しておこう。アンドレ・イタン、ミシェル・ウレ、タマス・ワリスキー、ピル・ヴィオラ、ヴラスティミル・ヴェントリック、ソレンジ・オリヴェラ、アーネスト・グゼラ、ペギー・ゲイル、トニー・コンラド、トミヨ・ササキ、ジュアン・ダウニー、ジャニ・トッティ、アレクサンダー・ハーン、アントニオ・ムンタダス、バーバラ・ロンドン、飯村隆彦、出光真子、伊奈新介、黒川芳信、後藤和彦、櫻井宏哉、ビジュアル・ブレインズ、その他

ためでもある。しかし日本では、テレビはほとんど討議の対象とならない。お笑い番組やバラエティー番組ばかりが多く、国内情勢や国際情勢について深く考察するというよりは、笑ったり疲れを癒したりするために作られている。重要な情報のコミュニケーションという機能はなく、想像力を刺激することもないから、的確な政治的社会的な内容を含んだ作品を受け入れることもないだろう。

しかし中谷によると、ビデオはよく言われるように死にかかっているのではない。

「ビデオほど素直で、柔軟で多面的で直截で自在な上に、驚くほど強酷で残酷なメディアはほかにはない。システムとして自立していることがもっとも重要だ。ビデオに比べれば、CG、HDTV、VRは不自由なメディアである。」

日本の政府や企業から、現代芸術に対する援助はあいかわらず殆どない。

「継続を重視する主張もない。結果だけを評価／批判の対象とし続ける日本の美術界、業界、企画者、スポンサーが、ビデオアートの³⁶脆弱さや沈滞を指定するのは当然のことで、ご都合主義的見解である。1年かけて1作品を創作する欧米の作家たちと基本的に違うところである。」

日本企業の文化政策を攻撃するのは、心理面から見て危険であろう。特に今は大変多くの企業や個人が“バブル経済”の失墜を感じており、最優先と考えられていない学問、芸術の分野が割りの悪い影響を受けている時である。さらにこれらの企業のほとんどの幹部の芸³⁷術的能力というか、無能力を思うと、このような環境で、このような時代に継続をすることは、たいへんな性格の強さを証明することにほかならない。なぜなら、必要な資金と供給される金額とのあまりのアンバランスに直面しなければならぬからだ。時に少し距離をとって、このような問題とあまり結びついていない活動に専念しようと思うのも当然だろう。

³⁶中谷美二子「アンケート」『ビデオ・新たな世界—そのメディアの可能性』、p.39

³⁷中谷美二子「アンケート」、p.39

5-6- 透明な芸術への回帰

中谷の映像作品や触れる作品の中では水が常に目につくが、実際に研究の対象となっているのは、むしろ空気である。《霧の彫刻》のシリーズでは、同じ関心をより寛いでみることができる。人工の霧を実現するため、始めは〈EAT〉グループの技術者の協力で、どうしたら水に圧力を加えて非常に細かい粒子を作り、それをまき散らすことができるか、詳細な研究が重ねられた。やがて、色々な環境の中で霧を作ってみせることができるようになる。霧は無論、地形や熱力学によって姿を変える。やがて、霧の彫刻は、屋内でも行なわれるようになった。例えば1980年には、ニューヨークのスタジオでトリーシャ・ブラウンのダンス・グループとのコラボレーションが実現した(《Opal Loop/ Cloud Installation #72503》)ダンサーたちの動きが空気を動かし、この完全に流動的な“インスタレーション”の形を変化させていた。

屋外で行なうときは、多くのアーティスト特に作曲家や演奏者とのコラボレーションが可能である。例えば、霧の彫刻を行なう場所でそのために特に作曲した曲を演奏しながら、霧の彫刻によるイベント全体をビデオに記録することもできる。

中谷芙二子は彫刻としての霧のインスタレーションを美術館、公園、またはスエーデンの湖や日本の山の自然の中など、色々な環境に設定する。1980年に、川治温泉で行なわれた中谷芙二子のスペクタクル《霧の彫刻・霧、光と音のフェスティバル》(“Fog Sculpture- A Fog, Sound and Light Festival”)の音響を担当する。今回のイベントに³⁸は、ビル・ヴィオラは自然の音原、つまり滝、風などの音を増幅したりして、《Tuning from the Mountain》という音響作品を提示した。さらに、和太鼓の集団が、レーザー光線が輝く霧の中で力のある演奏をした。

1982年11月に開かれた〈インター・デザイン '82〉の機会に、中谷は金沢の公

³⁸ヴィオラはアメリカの作曲家達、エルヴィン・リュシエ (Alvin Lucier)、ロバート・アシュレイ (Robert Ashley)、特にデヴィッド・チュドア (David Tudor) とのコラボレーションを経験しており、「音楽的な」ビデオ作品を考えていた。1979年の「レインフォレスト」は、日用品 (樽、ほうきなど) をスピーカーとして使い、1979年、フィラデルフィアのドレクセル・ファースト・ナショナル・ビルディングでフィラデルフィア現代芸術協会の協力で実現した。

園を霧で満たし、《霧の彫刻#47605》というタイトルで映像に記録した。公園の木の間に蒸気に乗せて走るトラックの動きに、かわじの時と同じように、太鼓の音がリズムをつけていた。普段は自然の“敵”であるのに“友”となったトラックのバレーと、夜、イリュミネーションをつけた中での太鼓の演奏が、空間を代わる代わる日常の場所と非日常の場所に変容させていた。

「霧は空気中に偏在する水蒸気が一定の気象条件のもとに、目に見える形となって現われるもので、条件が変われば、消えてしまう。まつりも同じように、日常空間の非日常としてとらえることができる。」

12年の間、創作よりも展覧会やフェスティバルやコンペティションの企画のために働いた後で、協力者の玉木啓子も〈ギャラリー・スキャン〉を去ったため、中谷は60年代からもっていた具³⁹体的な環境プロジェクトの実現に力を注ぐことにする。霧の彫刻を再び初め、彫刻の“フォルム”や装置に気を配るだけでなく、作る場所の空間も構想に入れる。中谷は緑地と公園の設定と保存のための計画委員会のメンバーとなった。80年代の終わりには、実際にいくつかの環境を作っている。一つは札幌の[定山溪二見公園]に作った《霧の吊り橋》、もう一つはパリのラ・ヴィレット公園に作った《Sky Line》である。

東京では立川の昭和天皇の公園に、それまでのものより大きいインスタレーションを実現した。新宿から電車で40分のところにある[国営昭和記念公園]の[子どもの森]には、土と芝生でできた1メートルよりやや高い小さな丘がいくつかある。四角い格子で作られていて、その間には中谷の霧が漂い、《四角い霧の森》と名付けられている。子どもたちは、風の動きによって時折現われる霧に隠れてかくれんぼができる。また、そうでなくとも丘の上に登り、「お山の大将」となり、日本で最も暗い時代の一つを支配した今は亡き天皇を真似てみる。

³⁹中谷美二子「霧の彫刻#47605」、『第2回現代芸術際・芸術と工学』、p.80

中谷芙二子は現在、公園と緑地のための委員会のメンバーだが、気象学の進歩について、そして悪天候をコントロールするために、専門家以外からもなされる発議について研究したいと望んでいる。

「これは大変危険な問題です。なぜなら、台風の進行を止めても、そのエネルギーは消えないのですから。アーティストはこのようなことに関心を持ち気象の問題に対して人間的な態度を表明しなければなりません」と彼女は強調する。どんな天気の時も世界平和のために行動しようと決意している中谷芙二子にとって、環境の意識は当然関心の行きつく所であろう。」

40

⁴⁰ Michael Goldberg 「Fujiko Nakaya」、『Video Guide』、Vancouver、1983年、p.15