

野村在

NOMURA Zai

Can't Remember / Forgot You

Can't Remember I Forgot You

— 忘れたことすら、覚えていない



飴という存在は、儚い。
特にそれがわたあめとなって、ふわふわとした形になれば尚更だ。
舌の上で一瞬にして溶けていき、ただその甘さと香ばしさだけが、記憶の片隅に残る。

そう、わたあめは常に記憶と結びつく。
それは夜に輝く縁日の甘い匂いや
秋の文化祭の金木犀や
強面のおじさんがくれた時のあのゴツゴツした固い手だ。

世界最初のわたあめ機がアメリカで作られた事を知る人は、意外に少ない。
私たちが感じているわたあめのあの甘酸っぱい感覚は、実は世界中の人たちにとっても
甘く懐かしい子供時代の記憶と結びついてきた。

そうやって飴もわたあめも、各々の記憶に結びつきながら
手から手へと渡されてきた。
誰かから誰かへ。
そうやって儚い記憶が積み重ねられていく。
誰かから、誰かへ。

私たちの記憶もきっとそんなものかもしれない、とふと思う。
儚い糸の様なものが複雑に絡み合い、ぼんやりとした形をつくっているが
ひとたびその一つが解けてしまうと、すぐに全体がぼやけて離散してしまう。

そうして私たちは忘れたことすら覚えていないが
そんな儚い失われた記憶がわたあめに変った時
もしくはそれらがまた他の誰かに渡った時
もう二度と失われることのない何かにまた生まれ変わり
私たちも、もう二度と損なわれることはない何かに
生まれ変わるかもしれない。

The existence of candy is ephemeral,
especially if it becomes cotton candy and has a fluffy shape,
it instantly melts on your tongue,
and only the sweetness and aroma remain in your memory.

Yeah, cotton candy is always associated with memories.
It is the sweet smell of a fair that shines at night,
it is osmanthus at the autumn cultural festival,
it is the rugged, hard hand that the tough-looking old man gave me.

Surprisingly only few people know that the world's first cotton candy machine was made in America.
The sweetness which we feel from cotton candy is actually felt by people all over the world, and it has become associated with nostalgic
childhood memories through its sweetness everywhere.

In this sense, both candy and cotton candy are linked to the memories of everyone.
It was passed from hand to hand,
from someone to someone.
In this way, fleeting memories are accumulated,
over someone to someone.

I suddenly think that our memories themselves may be like cotton candy.
Ephemeral threads are intricately intertwined, forming vague shapes.
Once one of them comes undone, the whole thing immediately becomes blurred and discrete.

Though we can't remember what we forgot,
when those ephemeral lost memories turn into cotton candy,
or when these are passed on to someone else,
it might be reborn again into something that will never be lost,
and we too can be reborn again into something
that will never be destroyed again.



《ロスト&ファウンド(記憶のわたあめ)》

Lost and Found (memory cotton candy)

ステンレス、わたあめ機、除湿機、グラインダー、アクリル、ビデオモニター、メディアプレーヤー、ケーブル
Stainless steel, cotton candy machine, dehumidifier, grinder, acrylic, video monitor, media player, cable
2024



白衣を着たパフォーマーが鑑賞者に記憶(写真が印刷された飴)の一枚を選ばせ、それをこの彫刻作品を使ってわたあめに変え、鑑賞者に手渡す。

A performer in a white coat asks the viewer to choose a piece of memory (candy with a photo printed on it), turns it into cotton candy using the sculpture, and hands it to the viewer.

《ロスト&ファウンド(認知症の人々の記憶)》
Lost and Found (memory of dementia)

あめ、食用インクプリント、プラスチックバッグ
Candy, edible ink print, plastic bag
2024



《再結晶記憶(伸子さんの記憶)》
Recrystallizing memory (Nobuko)

あめ、食用インクプリント、乾燥剤、アクリルボックス
Candy, edible ink print, desiccant, acrylic box
307×267×63 mm
2024



《再結晶記憶(和男さんの記憶)》
Recrystallizing memory (Kazuo)

あめ、食用インクプリント、乾燥剤、アクリルボックス
Candy, edible ink print, desiccant, acrylic box
307×267×63 mm
2024



ではなく、文字を書く行為に対し、同じ指先を使った動作だとしても、キーボードを打つのは、文字を選ぶ、という行為に成り代わる。そこには肉体の介入が失われており、彼にとってそれは少し怖いことだという。

このように、堀江氏は文章が変化していくことに対する危惧があるというが、今回の野村の作品においては、媒体が変化しても「失われるものというのがベースにあって、その先には何か残るものがあるのではないか」と推察した。

野村は、わたあめによるふたつの効果―会場を満たす甘い匂いと、わたあめの甘さと美味しさ―によって、鑑賞者が笑顔になって帰っていくという場面を目撃した。ただ記憶が消失していくのではなく、食べるという経験により、むしろ何かが生まれているという感覚、つまり、わたあめを食べるその瞬間に何かの存在が際立つのではないかと感じた。さらに、展示期間中に野村が遭遇した出来事が紹介された。

ある鑑賞者が、飴に印刷されている写真が認知症の人々の記憶だと知ると、わたあめの受け取りを拒否し、「認知症の人の記憶は、たとえ失われた記憶だとしても食べることはできない」とパフォーマーに詰め寄った。その時、ある老婦人が家族と一緒に会場に現れた。彼女は飴のプレートになった写真の所有者のうちのひとりで、彼女がアルバムを眺める様子が展示室内に置かれたブラウン管モニターで上映されていた。彼女は自身の曖昧な記憶から一枚の写真を選び、飴から変換されたわたあめを受け取った。一部始終を見ていたその鑑賞者は、拒否していたわたあめを受け入れることになったという。

堀江氏は、今回のわたあめが、過去に食べたわたあめの楽しい記憶と混ざり合い、さらに将来、別のわたあめを食べるときに今回の作品を思い出す、というように瞬間が続きながら経験が蓄積され、記憶が形を変えて分散し、共有されていくのではないかと考察した。また、鑑賞者と老婦人とのエピソードについては、鑑賞者が、他人のものであった記憶に対する自分の行為にかかる負荷を感じていたが、そこにある写真が自分のものだという認識ができていない老婦人＝当事者を目の当たりにしたことにより、わたあめを獲るにできなくなり、ここにあった記憶にひとつの層を加えるということになったのだらうと推察した。

さらに堀江氏は、パフォーマンス全体の過程のそれぞれの節目に、パフォーマーによる仕草が入ることで、機械に任せるだけではなく、痕跡を残すという行為が加えられたと感じたという。また、「小説家が紡いだ言葉と、読者が本や雑誌という媒体をとおして読む作者の言葉は一致しうるのか」という野村の問いに対し、堀江氏は、最初に自身が発した「文字の中にある声(ボイス)は残るし、残ってほしい」という、記憶の分散共有の考えにも通じるのではないかと語り、活動分野や素材は異なれど、共に見えない痕跡や過程を内包しながら創作していることが野村・堀江氏両者に共通しているのではないかと、としてトークは締めくくられた。

(執筆：野村 在、編集：大島彩子)

野村は、わたあめという素材への興味と、国籍に関わらず多くの人がわたあめにまつわる子供時代の記憶を持っていること(わたあめ機はアメリカ発祥である)などから、普遍的な「記憶のようなもの」を表現するにあたり、本展示でわたあめを作品に取り入れることにたどり着いた。リサーチを重ね、カンロ株式会社の協力のもと、「記憶＝写真」を飴に転写し、それを機械で砕いてわたあめにするという装置の制作に至った。

鑑賞者は、展示室内にいる白衣のパフォーマーに促され、写真が印刷された飴のプレートを選ぶと、パフォーマーがその装置を使って「記憶のわたあめ」を作り出す。

今回初めて野村の作品を鑑賞した堀江氏は、本作で認知症の人の所有する写真が飴のプレートに使われ、記憶を失った本人ではない第三者(鑑賞者)が「欠落した記憶を食べる」ということの意味について考えた感想を述べた。欠落した記憶はどのように継承されるのか、もしくは蘇ったりすることがあるのかを自問し、それによってわたあめが途方もない質量があるものになっているのではないかと、という気さえたという。さらには、自身の手書きの生原稿をわたあめにしたらどうなるか、というところまで考えが及んだそうだ。

野村の過去作品《Louis》(P.19)では、書き手の死後に出てきた、誰にも読まれていなかった手紙を点字に変換し箱に閉じ込め、もう読まれなくなったその言葉の存在をあらわにしようとした。ヒエログリフのように、容易には解読できないものに転換する野村の手法は、「生」のまま何かの事例や出来事を直接表現するのではなく、それを形にシメディウムとして起こす過程で、「写真を燃やす」というような、記録媒体そのもののペールを一枚一枚剥がす作業が多く、「(何かを別の何かへ)トランスフォームさせる」というような感覚(堀江氏)を持ち合わせている。

堀江氏からは、彼が小説を執筆するなかで、記録や記憶とどのように向き合ってきたかが語られた。手書きで文字を書く機会が減ってきた時代に文章を書き始めた氏は、書くという行為がどうなるかというのをずっと考えていた。当初は万年筆で書いた文字を修正する際にインク消しを使っていたし、かつては原稿用紙の升目を鉋で切って糊で貼り付けて修正することにこだわりを持っていた人たちがいた。元の文字がたとえ見えなくなっても、上からその数文字分の原稿用紙を貼り付けて修正する行為が重要であり、その貼り付けた数文が最終的に活字に変換された後にも、その下には何かが残っているのではないかとという幻想を抱いていたという。

さらに、時代の流れに伴う記録媒体の変容に触れ、かつてワープロの印字では感熱紙が使われていたが、それが経年変化で消えてしまうという保存の不安定さから、時間をかけて作り出した言葉は永久に残るものではないという感覚があるという。また、自身の手書きの原稿が校正や印刷などのプロセスを経て初めて活字になったとき、内容は同じでも言葉のリズムが全く違ったものに見え、頭の中がものすごく整理されてしまい、自分から離れていく感覚を覚えたとも語った。

一方で、執筆における変容のプロセスは決して平坦

2024年2月4日(日)
February 4 (Sun), 2024

トークイベント「ものと記憶に纏わるお話」―ゲスト◎堀江敏幸

Talk Event “Stories about things and memories” | Guest: HORIE Toshiyuki

堀江敏幸 | 1964年岐阜県生まれ。作家、仏文学者。1999年『おぼらぼん』で三島由紀夫賞、2001年『熊の敷石』で芥川賞、2003年『スタンス・ドット』で川端康成文学賞、2016年『その姿の消し方』で野間文芸賞、ほか受賞多数。近刊に『中継地にて 回送電車Ⅵ』がある。

1

19世紀以降にあらわれた写真は、現実の世界を直接写しとったもの、すなわち現実の「刻印」として実際に存在したものがそこにたしかに存在したことを証し立てる物質的な証拠であると同時に、さまざまな化学的技術を動員し（ときに劇薬をもちいながら）、流動的かつ可変的な物質の変状によって支持体の上に像を現象させるという、奇術や魔術にも近いいかかわしさを漂わせたものとしても受容された。同じように写真は、歴史家や警察が過去の出来事の明らかな根拠として使用しうるものであると同時に、現実にはありえない奇跡や心霊現象といった、普段は眼に見えない世界を可視化する幻視の光景に開かれた媒体でもあった。その意味で写真は、真と偽の両面を差し出しながら、現実の究極の「似せもの」であると同時に、「偽物」であるという両義性のなかを漂い、戯れてきたと言ってよい。

そこであらわになるのは、写真というメディウムのもつ、文字通りに霊媒的な性質である。多くの霊媒や心霊現象が初期写真に記録されてきたのは、この問題とも無関係ではない。写真のなかに記録された光学的な印は、同時に不定形な染みにほかならず、写真は、複数の主体のなかを移動しながらその都度異なった結果＝効果（effect）を産出する。そこに記録された映像が同一のものであっても、それは特定の場を超出し、複数の場に転移し憑依しながら、それぞれの主体のなかにそれぞれ異なる像を生起させる。特定の主体に憑きながら特定の効果を生む、その転移、憑依のありようこそが、写真というメディウムの霊媒的な性質を証し立てている。写真は、複数の場を横断することによって、主体間において生じるイメージの偏差、そのズレをこそ可視化する。

2

そのような意味において、野村在の個展「忘れたことすら、覚えていない」（2024）は、特定の領域を超出する、「憑きもの」としての写真イメージの遍在性を突きつけるものであるように感じられる。鑑賞者が室内に入ると、そこには人体サイズを超えたミニマルな彫刻を思わせる、ソリッドかつメタリックな円柱状の機械装置が置かれている。一見してそれが何の装置なのかはわからない。その周囲には、写真のイメージが定着した（写真乾板を思わせる）半透明のプレートが複数置かれている。昭和初期にまで遡行しうであろう一連の古い白黒写真は、実在する二人の人物の家族アルバムの写真を転写したものであるという。すると、そこに白衣を着た一人の女性が現れ、機械の調整を開始する。「好きな記憶をお選びください」と女性が言う。鑑賞者は、プレートのなかから一つのイメージを選択し、女性に手渡す。女性が機械装置のなかにプレートを差し込み、プレートは粉々に粉碎されていく。機械の中心にある円環状の装置がうなりをあげ、高速回転を開始する。

マッドサイエンティストが人造人間をつくるために発明した孵化装置を思わせるこの機械が製造したのは、驚くことに、わたあめであった。この装置は「わたあめ機」だったのだ。つまり、写真乾板と思われたものは、ざらめとブドウ糖を混合した透明なあめの板であった。野村はそのプレートに写真イメージを転写し、わたあめをつくりだしたのである。鑑賞者は、

「記憶のわたあめ」と呼ばれるこの奇妙な物体を受け取る。私は、展示会場を出た後でこのわたあめを口に含んでみた。私が選んだのは、小学生らしい三人の少年が撮影者に背を向け、船の甲板の上から遠くを眺めている様子を捉えた写真である。「記憶のわたあめ」はその三人の少年たちのイメージから製造されたものだった。では、私がそこで「食べた」のは、なんだったのだろうか。その問いから発生した困惑にも近い体感が、しばらくのあいだ消えずに残った。

美術の文脈で言えば、この場で製造されたわたあめは、一種の「彫刻」とも言いうるだろうし、あるいはこの展示全体が、彫刻的インスタレーションとも呼ぶだろう。が、そこで私たち鑑賞者が受け取ったものは、たんなる抽象彫刻のようなものでは明らかにない。それは、写真をもとにした具体的なイメージであり、かつ、それは美術における視覚的なもの、見られるものという制度的な境界を超えて、われわれの体内へと直接侵入してくるからである。

写真イメージは細かに粉碎され、無数の繊維状のものとなってほぐされ、ふたたび結集し、煙や雲のような三次元の彫刻となり、そして鑑賞者の体内に侵入することによって視覚のみならず身体の内臓である口蓋と接触し、味覚と接続される。そこで写真イメージは物質的に変状しすがたかたちを変え、ついには写真イメージを起源とする視覚的なありようすら消滅させる。

視覚は、主体と対象物（客体）とのあいだに一定の距離＝空間が介在することを成立条件とする。あまりに近いもの、あるいは自分の体内に入り込んでしまったものを、私たちはもはや見るができない。その意味で野村の作品は、(体)外的なもの(と)(体)内的なものとの区分をも溶解させるように、異なる空間を横断する。

3

多くの童話や絵本において、しばしばわたあめが、煙や雲のような、フワフワとした白く不定形な塊との連想において、子供たちの想像力を刺激してきたことに注意してもよいかもしれない。わたあめは、初期のオカルト写真に多く見られた、霊媒の顕在化としての白い不定形な塊との視覚的類似をもって、写真の考古学的な記憶に接近する。その意味で、「記憶のわたあめ」とは、個人の記憶装置である写真のありようを指し示すものであると同時に、写真というメディアそれ自体の考古学的記憶へと接近する。

たとえば、マイク・ケリーが《エクトプラズム・フォトグラフス》で初期のオカルト写真(エクトプラズム写真)を、口や鼻から「綿」が伸び出る写真によってパロディーしたことを想起してもよい。わたあめとは綿飴と書く。ケリーが映像化しようとしたのは、白い綿によってチープに造形された魂である。私たちがわたあめを食べるその光景は、その点において口から魂を吐き出すエクトプラズムに接近しう。

その昔、写真は撮影された人々の体内から魂を抜き去る恐るべき装置であるとも考えられた。折口信夫は、はじめに「たま」の概念があり、のちにそれが「たましひ」という観念へと分化したのだろうと推測している¹。折口によれば、「たま」は、石のなかに入ることがあり、石とともに、「たま」も移動もした。「たま」は、「抽象的なもので、体に、這入つたり出たりするもの」だった。つまり「たま」は、ときに特定の場や主体への帰属を離れ、複数の場、複数の主体に転移する。その意

味で、野村の作品において複数の場に転移しながら生き延びる写真イメージは、同じく複数の身体、主体に憑依する魂の運動そのものと類似する。

野村の装置がつくりだすわたあめは、白い綿の「玉」へと丁寧に成形されたのちに鑑賞者に手渡される。「記憶のわたあめ」とは、そのような「たま＝魂」のアナロジーである。私たちはそれを食べる。そのことによって写真イメージは視覚的なイメージとしての存在を離れ、「体に、這入つたり出たりするもの」へと変成する。

こうして写真は、物質的に変状し、体内にとりこまれ、私たちの身体の物質代謝（メタボリズム）の過程のなかに巻き込まれる。ここで行われているのは、ゆえに写真というメディア的、情動的なイメージの次元にあるものが、物質的な下部構造へと変換されるという事態である。それは、写真に記録されたある特定の時間と空間、のみならずそこに付随する他者の記憶が体内へと侵入し、液状の糖となり、身体のみならず脳へと吸収されることを意味する。脳は記憶を司る部位である。とすれば、この一連の過程によって生じているのは、他者の記憶が私の脳に物質的に侵入してくるという事態にはかなるまい。

その意味で、野村の仕事は、特定のコードが、私たちの主体的な身体に侵入してくるというコロナウイルスによるパンデミック以降の状況と連続するものである。ウイルスとは、遺伝情報となる核酸をタンパク質の膜で覆ったものであるとされるからだ。この個展における野村の「写真」は、イメージをあめという支持体に定着させたものであり、それは情報を物質によって覆ったウイルスのありようと似ている。野村のわたあめは、情報と物質の境界を超えて、あるいは情報を物質の膜に覆うことによって、複数の場を往還する。私たちがここで（私たち自身の身体をも包含されながら）経験するのは、空間と時間を超えて旅をする記憶の乗り物としての写真の様態である。

4

このとき、体内と体外を中継するのは、唾液である。記憶のわたあめを口に含むとき、それは私たちの口のなかで、唾液によって溶かされていく。野村の扱う写真イメージは、現代的な非物質化された情報としての質に抵抗するように、物質的な変状をもって写真の考古学的な起源に触れている。それが想起させるのは、トルボットのカロタイプをめぐる、カジャ・シルヴァーマンが記述する、初期写真の不可思議な現象である。

『自然の鉛筆』に収録された写真図版の多くの像は消え去ってしまい、一八六二年の万国博覧会で展示されたカロタイプのなかには、「集まった各国の人々の眼の前で褪色してしまった」ものもあったと、ある評者が書いている。

現存するトルボットの写真はまた別の意味でも、つまりそれらが《窓からの眺め》とタンブル大通りのダゲレオタイプの両方を想起させる、という意味でも不安定なものだった。それらは――ゲイル・バックランドが言うように――「進化の過程にある、すなわち舞い踊る光線によってゆっくりと創造されている状態にある」ように思われる。また、トルボットは写真の黒変や褐色を恐

れてはいたが、カメラ・オブスクラからとり出された感光紙の上に潜像がゆっくりと浮かび上がるのを見ることを大変好んだ。「科学の領域のなかで、真っ白の紙の上に像が少しづつその姿を見せてくれることほどに驚きを与えてくれるものを、私はほかには知りません」と彼は『リテラリー・ガゼット』誌の編集者に宛てた一八四一年二月十九日付の手紙のなかで書いている²。

初期写真は、このように不安定に揺動し、物質的な変異の兆しに満ち、像の顕現と消滅のあわいを行き来する自然現象に近いものだった。シルバーマンがトルボットの言葉を引きながら強調するように、トルボットにとって写真はゆえに「おのずと発展＝現像するもの」でもあったのだ³。野村の作品において、写真イメージの顕現と消滅を中継するのは、唾液という液体である。一方、野村のメタリックな円柱状のわたあめ機には、除湿機が内蔵されている。

つまり、わたあめ機においては、液体や水分の存在が徹底して排除される一方、わたあめは必然的に、唾液という水分と遭遇するということである。ゆえにこの事態は、カメラと写真との関係に類似する。カメラのなかにはいかなる水分も入ってはならない。ゆえにカメラはガラスによって遮蔽されている必要がある一方で、銀塩写真の現像は液体を通過することが不可欠であるからだ。銀塩写真では、洗うこと、漂白すること、溶かすこと、といった液体的な世界との接触を経て記録された潜像が現像する⁴。潜像が現像するその過程のなかで、写真の撮影プロセスにおいて排除されていた水や液体がそこに介在する。写真は、この液体によって未知の「発展＝現像」を遂げる。この展示で使用された、板状のあめに転写された「わたあめの素」たる写真イメージは、フィルム以前の写真乾板を思わせる。つまり、野村の作品は、写真の考古学的な起源としての銀塩写真の製造プロセスのみならず、銀塩写真において水をはじめとする液体的な成分が不可欠であったことを想起させるのだ。

この展示で使用された個人の古いアルバムから採用されたモノクロ写真の多くが、湖や海などの水辺で撮影されたものであったことは、そのこととおそらく無関係ではない。それは、銀塩写真において液体が介在すること、のみならず、その過程のメタフォリカルなアナロジーとしての、わたあめと唾液の遭遇に関係するとも言えるからだ。わたあめと唾液の遭遇において、潜像が現像されるのではなく、逆に、現像が潜像へと巻き戻されるアナクロニスム（時間的錯誤）が実演される。それは同時に、写真イメージを考古学的な起源、記憶へと巻き戻すことである。ここで写真イメージは、唾液を中継し、媒介することによって異なる空間、異なる場へと転移する。唾液とは、この場合、異なる支持体を中継する液体状のメディウム(媒体・媒体)である。

野村が一貫して追求してきたのは、異なる支持体を潜り抜けながらイメージが転生する、憑きものとしてのイメージのありようである。記憶のわたあめは私たちの身体を潜り抜け、変性し、「いま」という時空を生きのびる。そこに私たちが見出すのは、記憶装置として現像された写真が、潜像へと回帰し、物質的に消滅し、忘却されることによって転生するという逆説である。それは、消滅をもって生き延びるイメージを肯定することであり、つまりは死の否定である。

^[1] 沢山 遼 | 1982年生まれ。美術批評家。武蔵野美術大学准教授。著書に『絵画の力学』（書肆侃侃房、2020年）。共著に国立新美術館（編）『今、絵画について考える』（水声社、2023年）などがある。

^[2] カジャ・シルヴァーマン『アナロジーの奇跡 写真の歴史』松井裕美、磯谷有亮訳、月曜社、2022年、82-83頁。

^[3] 同前、83頁。

^[4] シルヴァーマンもまた、ジェフ・ウォールのテキスト「液体的知性」を参照しながら、写真と液体が不可分の関係にあることを述べている。同前。

1

Photography emerged in the 19th century as a technology for directly depicting the real world, or for that matter, creating “imprints” of reality. While being a form of physical evidence of sorts that proves the existence of things in the real world, it was at once received as something dubious akin to magic, that makes images appear on a support medium as a result of chemical reactions between fluid and variable materials (including poisonous chemicals). It is at the same time something that may be used by historians or police as undisputable grounds for verifying events of the past, and also a medium that tolerates the visualization of hallucinations of things that are otherwise invisible, such as miracles and psychic phenomena that do not exist in reality. In that sense, photography may be regarded as a floating and ambiguous matter that projects both truth and fiction, somewhere between “imitation” and the ultimate “fake” of reality.

What becomes evident here is the property of a photograph as a “medium” in a double sense. It is certainly not completely unrelated to this, that many psychic and spiritual phenomena have been recorded in early photographs. Optical signals captured in photographs are at once nothing but formless stains, rendered with different results/effects each time as the photograph transmigrates from one subject to the next. Even when the recorded images are the same, they evoke different images in different subjects, while transcending specific locations to metastasize and dwell at multiple places at once. That transmigration, creating specific effects in each specific subject they possess, is exactly what defines the character of a photograph as a “medium.” By traversing different places, photographs visualize the deviations between the images that emerge individually in each subject.

2

In that sense, Nomura Zai’s “Can’t Remember I Forgot You” (2024) seems to be confronting the viewer with the ubiquity of the photographic image as an “metastatic thing” or “gohst” of sorts that drifts across specific domains. Inside the exhibition space, the visitor finds a solid, metallic columnar mechanical device that looks like a minimal sculpture, taller than a human body. At a glance, it is unclear what kind of machine it is. Arranged around it are several semitransparent plates (supposedly photographic plates) with printed photographic images. A series of old black and white photos that probably date back to the 1920s-30s, these portraits of two real living persons were reportedly copied from images of family albums. At some point, a woman in a white coat appears in the space and begins to adjust the machine. “Please choose your favorite memories,” she invites the visitor, who chooses one from among the images, and hands her the respective plate. The woman inserts the plate into the machine, where it is crushed into pieces. The columnar device in the center of the machine starts rotating at a high speed and with a roaring noise.

The machine, reminiscent of an incubator that a mad scientist devised in order to artificially create a human being, produces something rather unexpected: cotton candy. It is a “cotton candy maker.” The plates thus are not the photographic plates they seemed to be, but transparent candy plates made from a mixture of coarse sugar and glucose. Nomura transferred photographic images onto these plates, and made those into cotton candy. The

strange outcome, called “memory cotton candy,” was presented to the visitor. After leaving the exhibition venue, I put the cotton candy in my mouth. The “memories” that I chose were captured in a photograph of three boys around elementary school age, shot from behind while standing on the deck of a ship and gazing into the distance. The “memory cotton candy” were made based on the image of those three boys. So what exactly did I do when I “ate” that? The state of perplexity that this question caused in me, remained unsolved for quite a while.

In artistic terms, the cotton candy that was produced there may be considered as a “sculpture” of sorts, or the exhibition itself may be referred to as a sculptural installation. What the visitors took home from there, however, was clearly more than just some abstractly sculpted object. It was a concrete image based on a photograph, and at the same time, it was something that transgressed the institutional boundaries of visual/viewed art, to enter our bodies in the most immediate of ways.

The photographic images were pulverized, accumulated into countless fibers that were untied and then gathered again, turned into a three-dimensional sculpture resembling a cloud or a plume of dust, before penetrating the visitor’s body, while touching next to the sense of vision also the sense of taste by contact with such internal organs as the palate. The photographic image was physically changed and reshaped, and finally, even the visual element that originated from the photographic image, was erased.

The sense of vision functions on the condition that a certain distance (physical space) lies between the subject and the object. If something is too close, or even inside one’s own body, we can no longer see it. In that sense, Nomura’s works seem to be crisscrossing different realms and thereby dissolve the division into (body) external and (body) internal.

3

It may also be valid to point out that cotton candy frequently appears in fairy tales and picture books, as a fluffy white and formless mass like a cloud or smoke, that stimulates children’s imagination and association. Visually resembling the white formless objects that appeared in many an early occult photograph as a manifestation of a medium, cotton candy approximates the archeological memory of photography. In that sense, the “memory cotton candy” indicates the function of a photograph as a medium for storing personal memory, while at once accessing the archeological memory of the medium of photography itself.

Think of Mike Kelley, for example, whose *Ectoplasm Photographs* are parodies of early occult photography, showing something like “cotton” coming out of his mouth and nose. What Kelley aimed to translate into images, are “spirits” whose shapes are cheaply outlined by white cotton. When visitors to the exhibition eat cotton candy, it is a scenery that is not too different from that of someone spitting an ectoplasm “spirit” from his or her mouth.

There was a time when photography was believed to be a scary device that removes the soul from the photographed person’s body. Orikuchi Shinobu guesses that the concept of “tama” (ball) existed first, and that was later differentiated to the idea of “tamashii” (spirit)¹. According to him, “tama” could reside in a rock, and relocate together with it. “Tama” referred to something “abstract that would enter or leave a body.” In other words, “tama” would sometimes quit its assignment to a specific place or subject, and metastasize to other locations or

subjects. In that sense, the photographic image that lives through Nomura’s work by spreading across multiple places, corresponds to the relocation of the spirit (tamashii) that possesses multiple bodies/subjects as well.

The cotton candy that is produced in Nomura’s machine, is handed to the visitor in the form of a carefully made “tama” of white cotton. The “memory cotton candy” is thus an analogy of “spirit.” And that is what we eat here. As a result, the photographic image ceases to exist as a visual image, and transforms into something that “enters or leaves the body.”

This is how photography is materially transformed, incorporated into the body, and involved in the process of metabolism that takes place in it. It is thus a transformation of things that exist on an informational visual level on photographs as media, into a material substructure. This means that specific times and spaces captured in photographs, along with associated memories of others, penetrate the body, where they turn into liquid sugar that is absorbed not only into the body but also into the brain. Given that the brain is the place where memories are administered, the process here is nothing else than a process of another person’s memories physically invading my own brain.

In that sense, Nomura’s work represents a continuation of the situation since the pandemic, where specific codes invaded our independent bodies in the form of a coronavirus. That is because a virus consists of nucleic acids that contain genetic information, and a protein coat. Nomura’s “photographs” in this exhibition are images stored in candy as a support medium, not unlike a virus in which a core of information is coated with matter. Nomura’s cotton candy moves from one place to the next while transgressing the division between information and matter, or covering information with a coat of matter. What we (and our bodies) experience here, is photography as a vehicle for memories to travel in time and space.

4

The transmitter between the interior and the exterior of the body here is saliva, which melts the “memory cotton candy” that we put in our mouths. As if resisting the contemporary quality of photographs as immaterialized information, the photographic images that Nomura works with connect to the archeological origins of photography while physically transforming. This also evokes a mysterious phenomenon in early photographs that Kaja Silverman describes in a text about Talbot’s calotypes.

The images on many of the plates in *The Pencil of Nature* vanished, and a reviewer of the 1862 International Exhibition wrote that some of the calotypes that were exhibited there had “fad[ed] before the eyes of the nations assembled.” Talbot’s surviving photographs are also labile in another sense, one that recalls both *View from a Window*, and the *Boulevard du Temple* daguerreotypes. They seem – as Gail Buckland puts it – to be “in a state of evolution, of slowly being created by dancing rays of light.” And although Talbot was alarmed by the blackening and fading of his photographs, he loved watching the latent image slowly emerge on a sheet of sensitized paper after he removed it from the camera obscura. “I know of few things in the range of science more surprising than the gradual appearance of the picture on the blank sheet,” he confided in a February 19, 1841, letter to the editor of the *Literary Gazette*².

This shows how early photography was an unstable matter full of indicators for physical modification, akin to a natural phenomenon of images fluctuating between appearance and disappearance. Therefore, while quoting Talbot, Silverman emphasizes that photography was for him also “something that naturally develops”³. In Nomura’s work, it is the liquid of saliva that mediates between the appearance and disappearance of the photographic image, while on the other hand, his metallic column-shaped cotton candy machine has a built-in dehumidifier.

So while liquid and moisture are thoroughly eliminated in the cotton candy machine, the cotton candy it produces necessarily encounters liquid in the form of saliva – a mechanism that is again similar to what happens in a camera and in a photograph. It is imperative that the interior of a camera is absolutely free from humidity, which is why it must be sealed with glass, while for the development of a silver halide photograph, putting it into liquid is an essential part of the process. In a silver halide photograph, the recorded image only appears through contact with various liquids that are used for rinsing, bleaching and melting⁴. The very elements that had been shut out in the process of photographing, now come in again in that process of developing the photographed image. This is how something “unknown” develops on a photograph with the help of liquids. The “ingredients for cotton candy” – the photographic images – that had been transferred onto the candy plates that were used in this exhibition, are reminiscent of the photographic plates that were used up until the invention of film. Nomura’s works remind us of the fact that water and other liquids were essential not only in the manufacturing process, but also as components in silver halide photographs that represent the archaeological origins of photography.

Probably not unrelated to this is also the fact that many of the black and white photos, which were chosen from old private photo albums to be used in this exhibition, where taken at waterfront locations on lakes or sea coasts, if we consider not only the involvement of liquids in the process of making silver halide photographs, but also the contact of cotton candy with water (saliva) as a metaphorical analogy. The contact of cotton candy with saliva triggers an anachronistic process in which not an image is developed, but contrarily, a developed image is reverted into a latent one. At the same time, it is also a reversion of the photographic image to its archaeological origins: memories. With saliva as a mediator/transmitter, the photographic image here metastasizes to different places and situations. In this case, saliva is thus also a liquid medium that communicates between different support media.

A consistent theme in Nomura’s work is the exploration of images as “ghosts” that haunt while transmigrating through different support media. The “memory cotton candy” passes through our bodies, degenerates, and exists in the “here and now.” What we can detect here is the paradox transmigration process of a photograph, from been developed as a storage device, to being reverted to a latent image, erased physically, and ultimately forgotten. It is at once an affirmation of the survival of the erased image, or in other words, a denial of death.

SAWAYAYAMA Ryo | Born in 1982. An art critic, art theorist and an associate professor of Musashino Art University. In 2020, his first book *Dynamics of Painting* published by Shoshi Kankanbo (Fukuoka), collected essays on Postwar American and Japanese Art.

1. Orikuchi Shinobu *Reikon-no-hanashi* (“Story of a spirit”) from *A complete collection of Orikuchi Shinobu 3*, Chuokoron, 1995.
2. Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part 1*, Stanford University Press, 2015.
3. Ditto, p.83
4. While referring to Jeff Wall’s text “Photography and Liquid Intelligence,” Silverman points out the inseparable relationship between photography and liquid. Ditto.



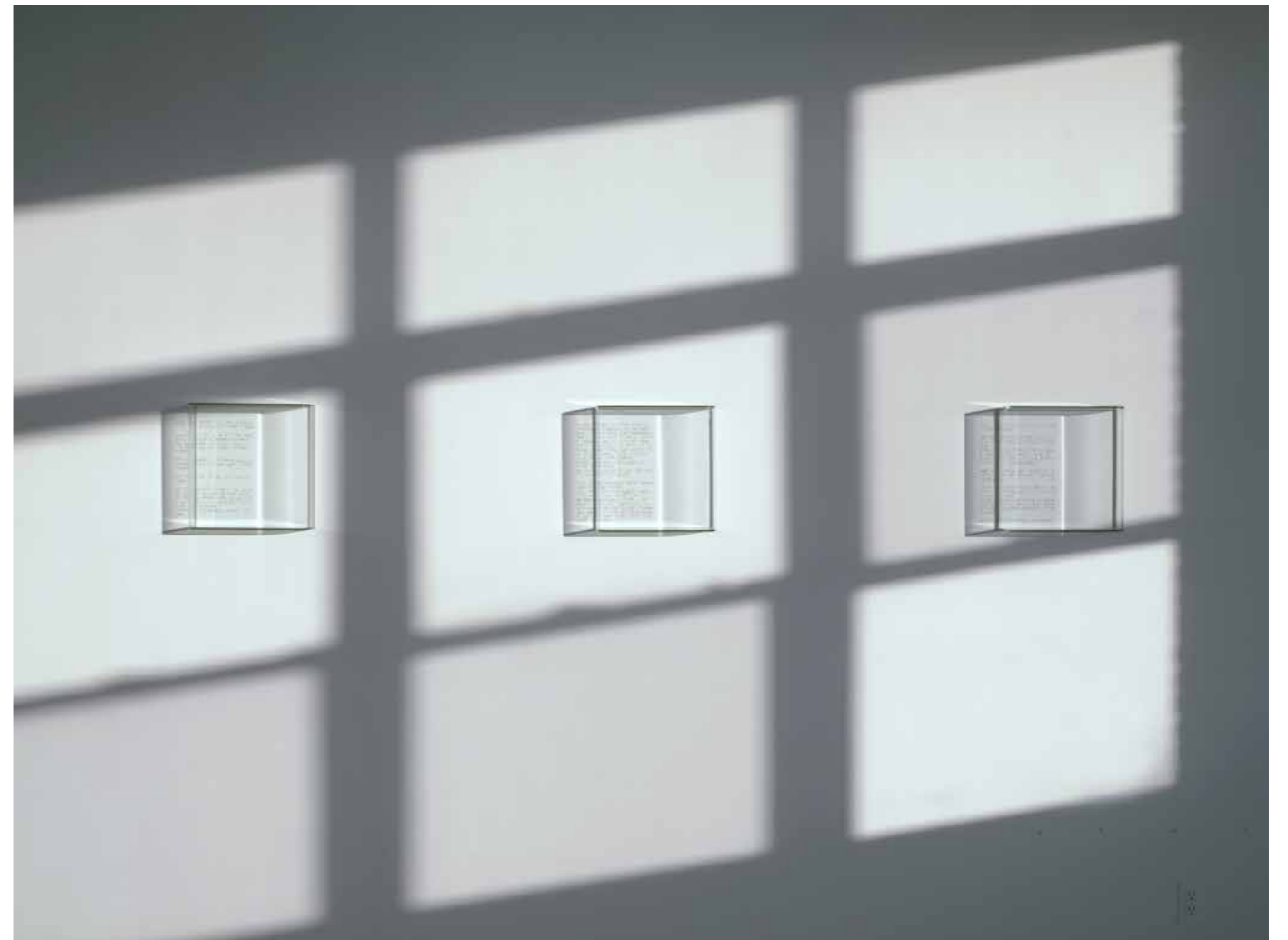
〈Glass Portrait (grandfather and his sister during WW2)〉

ガラスにアーカイバルピグメントプリント
Archival pigment print on glass
2022



〈Louis〉

ガラスボックス内側の表面にガラス玉、
ステンレススチールマウント
Glass ball on the surface of the inside of glass box,
stainless steel mount
320×310×75 mm each
2020-2021



《Soul Reclaim Device (my departed sister)》

水槽、水、インクジェットプリンター、インク、マイクロPC、モニター
Water tank, water, inkjet printer, ink, micro PC, monitor
1270×1000×880 mm
2018



「鏡と穴—彫刻と写真の界面」vol. 7 野村在」展示風景 (Gallery aM, 東京, 2018)
"Mirror Behind Hole: Photography into Sculpture" vol. 7 Zai Nomura, Installation view at Gallery aM, Tokyo, 2018

《A quiet explosion in the loud world》

強化ガラス、スチール、火薬、ヒューズ、
アナログTVモニター、スピーカーなど
Strengthen glass, steel, gunpowder, fuse,
analogical TV monitors, speakers, etc.
1900×3600×1900 mm
2016



「あいちトリエンナーレ2016」展示風景 (岡崎シビコ, 愛知)
"Aichi Triennale 2016," Installation view at Okazaki CIBICO, Aichi

1979年生まれ。神戸とニューヨークを拠点に活動。地震や家族の死を契機に、肉体を含む物質の消滅を探索することを制作の動機とし、多様なメディアを用いて存在の本質を暴露することを試みる。

Born in 1979. Lives and works in Kobe and New York. Motivated by earthquakes and the death of a family member to explore the annihilation of matter, including the body, he attempts to expose the essence of existence using a variety of media.

主な個展

- 2024 「第17回 shiseido art egg」(資生堂ギャラリー、東京)
- 2021 「Echoes」(アルテリア・ギャラリー、ニューヨーク)
- 2020 「333 Exhibition」(ジャパン・ソサエティ、ニューヨーク)
- 2018 「『鏡と穴ー彫刻と写真の界面』vol. 7 野村在」(Gallery αM、東京)
- 2017 「まきもどせない」(双ギャラリー、東京)

Recent Solo Exhibitions

- 2024 "The 17th shiseido art egg," Shiseido Gallery, Tokyo
- 2021 "Echoes," Ulterior Gallery, New York
- 2020 "333 Exhibition," Japan Society, New York
- 2018 "'Mirror Behind Hole: Photography into Sculpture' vol. 7 Zai Nomura," Gallery αM, Tokyo
- 2017 "can't rewind it," Soh Gallery, Tokyo

主なグループ展

- 2022 「At Six and Seven」(アルテリア・ギャラリー、ニューヨーク)
- 「Séance Fiction」(ファイザービル、ニューヨーク)
- 2018 「みなとメディアミュージアム2018」(ひたちなか市那珂湊地区、茨城)
- 2016 「あいちトリエンナーレ2016」(岡崎シビック、愛知)

Recent Group Exhibitions

- 2022 "At Six and Seven," Ulterior Gallery, New York
- "Séance Fiction," Pfizer Building, New York
- 2018 "Minato Media Museum 2018," Nakaminato area of Hitachinaka city, Ibaraki
- 2016 "Aichi Triennale 2016," Okazaki CIBICO, Aichi

主な受賞・助成歴

- 2020-2021 「第15回アルテ・ラグーナ賞」ファイナリスト
- 2019-2020 「令和元年度文化庁新進芸術家海外研修制度」(ニューヨーク)

Recent Award and Grant

- 2020-2021 Finalist, "15th Arte Laguna Prize"
- 2019-2020 "Program of the Overseas Study for Upcoming Artists (New York, USA)," Agency for Cultural Affairs, Japan

OPEN SITE 8

野村 在「Can't Remember I Forgot You — 忘れたことすら、覚えていない」

[展覧会]	会期	2024年1月13日(土)～2月11日(日)
	会場	トーキョーアーツアンドスペース本郷
	主催	公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペース
	制作協力 パフォーマンス 会場施工	カンロ株式会社、丸山製作所、siro、Triple Additional 早川咲月、丹 まる子 スーパー・ファクトリー株式会社
[カタログ]	執筆	野村 在、沢山 遼
	編集	大島彩子、吉田紗和子、小野洵子、辻 真木子 (トーキョーアーツアンドスペース)
	翻訳	アンドレアス・シュトゥールマン
	撮影	高橋健治
	デザイン	寺井恵司
	印刷	株式会社山田写真製版所
	発行	公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都現代美術館 トーキョーアーツアンドスペース
	発行日	2024年3月29日

OPEN SITE 8

NOMURA Zai "Can't Remember I Forgot You"

[Exhibition]	Date	January 13 (Sat) – February 11 (Sun), 2024
	Venue	Tokyo Arts and Space Hongo
	Organizer	Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture
	Production Cooperation Performance Construction and Display	Kanro Inc., Maruyama Factory, siro, Triple Additional HAYAKAWA Satsuki, TAN Maruko SUPER・FACTORY Inc.
[Catalog]	Texts	NOMURA Zai, SAWAYAMA Ryo
	Edit	OSHIMA Ayako, YOSHIDA Sawako, ONO Junko, TSUJI Makiko (Tokyo Arts and Space)
	Translation	Andreas STUHLMANN
	Photos	TAKAHASHI Kenji
	Design	TERAI Keiji
	Printing	Yamada Photo Process Co., Ltd.
	Published by Publication Date	Tokyo Arts and Space, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture March 29, 2024