

国立国際美術館 ニュース

2021.06
241



THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



「Viva Video! 久保田成子展」開催に至るまで

由本 みどり

久保田成子がこの世を去つてからほぼ六年になる。最後に彼女にお会いしたのは二〇〇七年、マヤ・ステンダール画廊での最後の個展の時だった。当時書いた展評を喜んで頂いたが、その後彼女は病を繰り返し、お目にかかることが叶わなかつたのが非常に残念だつた。

というのも、大学院生の頃の私は彼女からの信頼を受けるには程遠く、博士論文を出版する時、「出版するなら告訴する」とまでのお怒りを買ったことさえあつたからだ。彼女の納得のいかなかつた箇所を訂正し、ようやく出版できたところで、栃木県立美術館元学芸課長の小勝禮子さんご厚意で、「前衛の女性 1950-1975」展カタログに拙本を要約した小論を掲載させて頂くことになり、それを気に入つていただいたのが、関係回復の鍵となつたようだ。

(註一)
ハブニング発祥の場とも言われるニュージャージー州立ラトガース大学に留学したこと
が縁で、一九六〇年代のニューヨークで、フルクサスなどの実験的芸術活動を繰り広げた、
五人の日本人女性芸術家を博士論文にとり上げることになつてから、「私の人生も予期不
可能な方向に進んできた気がする。オノ・ヨーコ、草間彌生、塩見允枝子といった現存作
家に直接インタビューしてリサーチすることには、毎回大きな発見と喜びがあると同時に、まだ大学院生の私にとっては、おつかなびくくりの、緊張感の絶えない体験であった。

久保田が亡くなつた二〇一五年、彼女の遺言執行人となつた久保田と夫のナムジュン・パイク共通の友人であるノーマン・バラードから、一人が一九七四年から住居兼スタジオとしていたロフトでの少人数の百箇日法要に招かれた。そこでノーマンから、久保田の希望により、久保田成子ヴィデオアート財団（以下「財団」）を設立する旨を聞く。翌年一月初めにはロフトに戻り、八〇年代から久保田の協働者であったヨーハン・ザウエラッカーにも会い、彼が整理し

2018年、ロフトの入り口にて
ノーマン・バラード（中央）と彼を挟んで
左から由本、濱田、橋本、西川

始めていた資料の一部の久保田の古い日記
や手紙などを拝見し、研究者としての使命感を新たにした。
新潟県立近代美術館では、九〇年代当時から学芸員であった佐々木奈美子（現在は久留米市美術館に勤務）により久保田展の企画が始動していたが、二〇〇四年の新潟県中越地震や彼女の転職などで中断されていた。その後、国立国際美術館から移った学芸員の濱田真由美が企画を引き継ぎ、二〇一二年のニューヨーク調査旅行で久保田にインタビューを行うなどして、開催の意向は固まつていった。久保田の病と死により開催はさらに延期されたが、アーティスト亡き後、彼女の遺産を保存し、その普及に努める財団の寛大な協力を得て、長年展示されていなかつたヴィデオ彫刻の木の本体部分の修復と、映像・機材のアップデートが可能となり、この度の開催にようやくこぎつけることとなつた。

二〇一八年より、国立国際美術館の橋本梓、東京都現代美術館の西川美穂子が共同企画者となり、本展は本格的に起動した。以前から財団でリサーチしていた私も、財団との連絡係兼キュレーターの一人としてチームに加えて頂くことになる。

東京、新潟、ニューヨークでの共同リサーチ、数々のオンライン会議、無数のメールとラインでのコミュニケーションを経て、二〇二〇年春には出展作品のチェックリストもかなり絞られた。だが、そのタイミングで新型コロナウィルスが世界的に猛威を振るい、アメリカでもロックダウンが始まつた。日米双方で美術館が軒並み閉まり、日常生活が脅かされる中で本展も更なる延期の危機に晒された。

なかでも新潟での展示は、二〇二二年三月の開催でスケジュールの再編が難しく、予定通りの開催に踏み切ることとなる。テラ・アメリカ美術基金からの大型の助成も、開催の大きな後押しとなつた。（註二）

とはいへ、パンデミックで一番の打撃を受けたのは少人数で運営している財団であつた。コロナ禍で必要な人材の往来が妨げられたため、修復の大きな課題はノーマンと子息のリードに託され、彼らは修復を請け負うアーティストそれぞれの元へ作品を運び、リモートで指導をすることで危機を乗り越えた。さらに夏には、コロナ禍に加えてブラック・ラガラスの破壊や略奪が頻発し、町中のガラス窓がベニヤ板で覆われるというものらしい

状況が続き、オフィス兼アーカイヴであるロフトにアクセスできなくなってしまった。幸い、財団が数年前から借りていたハドソン川北のビーコンのスタジオを拠点に修復を進めることができたが、本格的に作業を再開できたのは夏の終わりであった。クレート制作会社に作品を引き渡す二月まで数ヶ月しかなかったが、木の彫刻部分の再制作を新しい職人に依頼するなどして、なんとか間に合わせることができた。大学院で久保田について修士論文を書いたリア・モンティ・ロビンソンも、財団のリサーチ・ディレクターとして本展の連絡役を務め、ビーコンに引っ越しして、ラストスピートを全力で手伝ってくれた。ノーマンたちもビーコンに連泊し、夜遅くまで彫刻内部の配線作業などを行っていた。新型コロナ感染の恐れがある中、ビーコンまで往復五時間の距離を電車と車で通い、この作業を成し遂げて下さったのは、久保田への誓いを守るという一心であつたに違いない。

新潟県立近代美術館でのリモート設置作業風景
ノートPCに映るのはリード・パラード

総力をあげて完成したヴィデオ彫刻群が、ニューヨークを一月末に出航した船で東京湾に着き、トラックでコンテナ一台が新潟に無事到着した時には、一同胸をなでおろした。しかし安堵も束の間。ニューヨークとデュッセルドルフを結ぶ国際ZOOMミーティングでのリモート設置が、ほぼ十日間続いた。私自身も三月の来日が出来なかつたため、ニューヨーク時間の夜八時から夜中まで財団と美術館の間に立つて、通訳とコーディネーションを行う日々が続いた。財団が彫刻内部の配線などをあらかじめ固定してくれていた」ともあつて、設置作業は日本通運、新潟のヨシダ宣伝、HIGURE17-15cas、スーパー・ファ

クリトリの四社によって順調に進められ、予定通りの三月十九日、内覧会に至つた。財团の希望で、久保田のメモリアル以来お会いできなかつた、彼女の亡き遺族にZOOMを通して挨拶し、展覧会準備の仕事をねぎらつて頂いたところで、我々も皆ようやく肩の荷が下りたように感じた。

思いがけないパンデミックにもかかわらず、財団は、複雑なヴィデオ彫刻の修復を一斉に仕上げ、専門家のクリエイターやリモートでの設置を完成させる指示書を準備することができた。これらの経験とノウハウの蓄積により、久保田の仕事をより広範の観客に提供していくだろう。

ザウエルラッカーが度々指摘し、本展図録中の論文で西川も明言しているように、「久保田のヴィデオ彫刻は、コンセプチュアルな成り立ちを持っているからこそ、最初のコンセプトと形を元に、場所ごとに制作することが可能なのである」（註三）。たしかに、本展に出品されている一九八三年制作の富山県美術館所蔵の『デュシヤンピアナ・階段を降りる裸体』は、一九七六年に最初に作られたニューヨーク近代美術館所蔵の同題の作品とは、モニターの大きさも木枠の寸法も色も異なつてゐる。日本で入手できる木材とモニターを採用したためだ。かといって、現地制作された作品をそのままにしていると、作品に不具合があつた時にお蔵入りしかねない。そこで財団では、所蔵者と積極的に連絡をとり、作品の現状を知らせてもらい、必要に応じて最新のフォーマットのヴィデオファイルを提供するなど、作品の質を管理していくのを重要な使命としている。（註四）

いまやヴィデオは、街角のサインや電車内の広告など我々の生活の至る所に存在し、誰もが携帯電話のカメラで気軽に録画でき、ソーシャルメディアを通して、世界中の人々とシェアすることも可能となつた。久保田は、ヴィデオがまだ芸術として認められていないかつた五〇年も前から、様々な内容と形を模索しながら、ヴィデオが芸術となる端緒を開いた。本展をきっかけに、久保田の芸術が日本内外で新たな注目を集め、再評価が進むことを願つてゐる。

（よしもと みどり ニュージャージーシティ大学准教授・ギャラリーディレクター）

註一 Midori Yoshimoto, *Info Performance: Japanese Women Artists in New York* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005). 由本みどり「アーティスト日本人女性芸術家たち」、展覧会カタログ『前衛の女性 1950-1975』(栃木県立美術館、二〇〇五年)に所収、二〇一二九頁。

註二 テラ・アメリカ美術基金は、アメリカ美術を国内外の観客に慣れ親しみ、よりよく理解してもらつことを目的としている。基金ホームページ (<https://www.terramericanaart.org/>)

註三 西川美穂子、「久保田成子のヴィデオ彫刻 過去からのメッセージを受け継ぐために」([Viva Video! 久保田成子展]

註四 Shigekokubo Video Art Foundation (<http://www.shigekokubovidearfoundation.org/>)

写真の探求者 『鷹野隆大 毎日写真 1999-2021』について

築地 正明

鷹野隆大の写真は、この世界の中で彼が遭遇した対象に対する、特異なユーモアと驚きで満たされている。このことはまずはつきりと言つておかなければならない。というのも彼の作品は、しばしばスキンダラスな、荒々しいプロテストや挑発のように見なされてもきたからだ。彼が参加した「これから写真」展（愛知県美術館、二〇一四年）への警察の介入は記憶に新しい。だがまずは、マスコミ的な興味で彼の多様な作品群を判断しようとする、陳腐な、しかも忌まわしい暴力と先入観から、われわれはきっぱりと距離を取る必要がある。

これも一見すると逆説のようだが、彼の写真に決定的ないもの、それは、よかれあしかれ自己のスタイルや美意識や自我を見る者に押し付けてくる、いわゆる作家的要素である。この事実はもちろん欠点を示すものではない。それどころか、むしろカメラという装置本来の性質との親和性の高さを示している。カメラはただ光を制限しつつ受容する、徹底して受動的な機構をもつものであり、それはこの世界に何のものも付け加えない。ではこうした特質は、鷹野隆大の多彩な作品について考えてみると、具体的にどのような視点を与えてくれるのだろうか。

先ほど、自意識を投影したような要素は、彼の作品にはないと述べた。だがそこに旺盛な「欲望」があることには、誰もが気づかずにはいられないだろう。「欲望」という言葉は、あまりポジティヴな響きをもたないが、欲望なくしては、広い意味での「エロス」を感受できないはずであり、その点でわれわれにとって根源的なものである。ただしここで「エロス」と言う場合、それを単純に性に還元すること、性行為やその周辺に収斂させることはできない。なぜなら個体や性差を超えたところにも、ある種の流れやリズムや調べの交感のようなものとして「エロス」はあるはずであり、それこそが言語的なロゴスに対する、エロスの特性を成しているとも考えられるからだ。エロスとは、だからロゴスによる限定をたえず逃れようとする、生の蠢きとも言える。たとえば「毎日写真」の中の一枚に、袋に詰まつた味噌をテーブル上の小皿にのつた生姜かなにかの上に、両手でひねり出すところを捉えたスナップがある。これなど、ほとんど汚ならしさと一体のなまめかしい、面白さがある。そう、エロスとは笑いと謎に満ちたものもあるのだ。

写真が世に流通しはじめた一九世紀後半以降、今日に至るまで、写真は物、性、身体

の規格化、制度化、均一化に信じられないほど貢献してきたと言える。だが同時に写真には、そうした諸々の規範をすべりぬける、特異性＝単独性としてのエロスの蠹きを寫しだす力も備わっている。その証拠が、まさしく鷹野隆大の写真である。彼の作品は、そことへの秘かな確信によって滲透（しぶく）されているように見えるし、そこから来るある種の樂天のようなものが、彼の写真家としての欲望の渦を形作っているように思える。彼の書き残した、写真制作に関する文章を読むと、しばしばその言葉の独特な用い方が笑いを誘う。新聞連載をまとめて上梓されたエッセイ『毎日写真』（ナナロク社、二〇一九年）などがその良き例だが、全般に、言葉はそこで内面性をかなぐり捨て、写真のように見えるがままであろうとする趣がある。もちろん言葉は映像ではない。だから言葉が写真たらんとする、むしろその字義性が際立つことになる。たとえば『IN MY ROOM』（蒼穹舎、二〇〇五年）の中の、ズボンを履いた男性の下半身を真正面から写した一枚に付されたキャプションに、「茶色の革パンと金魚のような靴下をはいている」とあるが、これを読むと人はクスッと笑うと思う。とくに「金魚のような靴下」というのが、あまりにもその通りだからだ。ただしキャプションは、この写真の上部、フレームの境界ギリギリのところから見えない上方に向かつてそそりたつ、革パンの開いたファスナーから覗く一物については触れていない。この写真で最も目を引くはずのその箇所は、見えるものと見えないものの文字通りの境界線上に位置しているため、そのままそれは名指しえぬものと化している。つまりそのことにキャプションはあくまで忠実で、言葉はイメージの説明文となることなく、むしろ両者の間に必然的に生じる「無限の距離」を示すユーモアとなつてている。つぎに鷹野隆大の作品においては、写真家と被写体との関係性がどこか曖昧な、秘匿された部分を残しつづけるように見える。若い男の半裸もしくは全裸の身体、陰毛、どこかの部屋、シーツの皺や食べ残し等々……。こうした断片化された諸々の対象の与えてもいいが、それはどこか不穏な気持ちを搔き立て、写真に向かおうとするみなざしを静かに攪乱する。だがなぜ、巷に溢れる写真を見てもそんなことはまず起らぬのに、彼の一連の写真に限つてそんなことがしばしば起るのか。おそらく人はその時、写

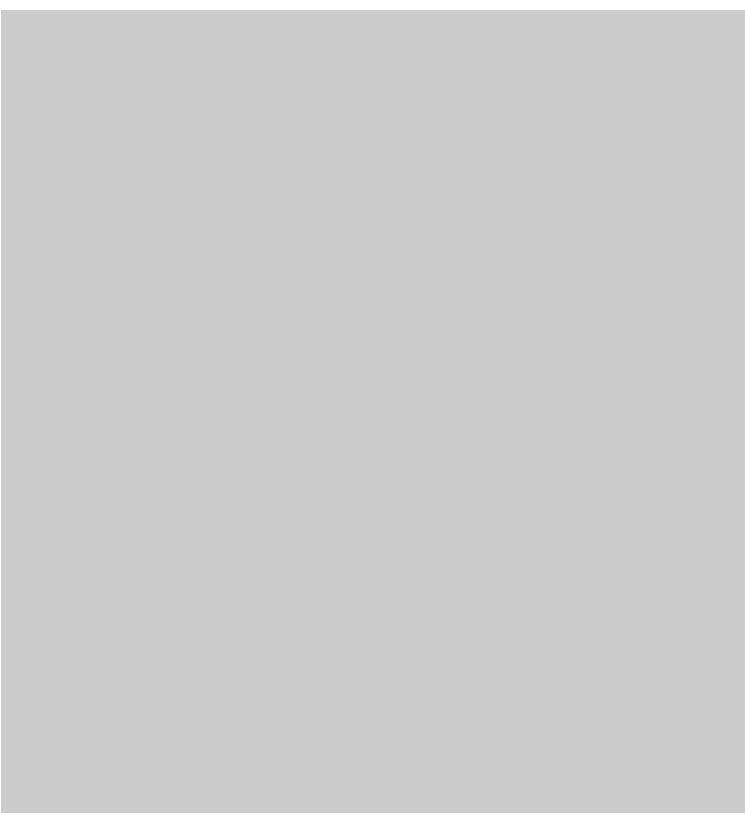
真を見ながら、対象を自分が知っている社会の網の目のどこかに、必死で位置づけようとしているのだ。写真を見ながら人は、知らぬ間に被写体の身元や関係性を特定し、作品の主題や中心を定め、安心と理解を得ようとしている。それが首尾よく行かない時に、落ち着かない、不快な気持ちになるのだろう。われわれには少しづつ、身分証の提示を求める刑事か役人のようなところがある。またそれに加えて、しばしば人は、自身の審美観や良識に照らして対象を批評したい、裁きたいという厄介な欲望を抱えてもいる。つまり裁判官のようなところもあれば、面倒な消費者のようなところもある。しかしもしそうだとすれば、それが果たして本当に対象を「見る」ことなのか。真相はむしろ、「見る」ことを懸命に、何か別の社会的な行為（再認、査定、裁きなど）に置き換えていただけなのではないか。

鷹野隆大は、「見る」ことに絶えずまつわりつく、そうした社会的・制度的な「意味」

の格子を外して、なおも対象を見るなどを願っている。そもそも現実における物との遭遇は、しばしば脈絡を欠いていて、曖昧さと多義性をねに含んでいるはずである。だからこそ彼は、対象を再認回路の中に、つまり社会的・歴史的な意味作用や審美的な意識の中に取り込もうとするのとは反対に、固定された意味や価値や関係が発生していくその向こう側へと、逆進させようと試みる。彼の写真の独特の生きしさと曖昧さも、おそらくそこから来るのだろう。しかし「意味」を解体しても解体してもすぐに、われわれの眼は社会性と功利性を回復してしまう。この社会で生活する」ことが、否応なくそのことを要請してくるからだ。

それゆえに、鷹野隆大にとって写真の可能性とは、まさにその種の執拗な要請をどう回避するか、という問いかひとつなのではないかとさえ思われる。カメラは、光を機械的に受容し定着するだけの装置であって、絵画のように、社会的・歴史的・審美的な意味や価値を対象に付け加えることはない。なるほど写真を利用してそれを絶えず行うのが、主体としての人間である。しかし写真は、人間の身体から外部化された視覚像を機械的に生み出すことができるがゆえに、われわれの主觀に従うわけではない現実の物たちを、未加工な、生の状態で提示することができ（都市、影の作品の系列）、多義的な工口スの蠢きをとどめて、われわれの意識に静かな揺さぶりをかけることもできる（身体、セクシーリティの作品の系列）。

もし写真が、ルネッサンス以来追求されてきた遠近法主義的な視覚を、人間の意識からも身体からも切り離し、一個の客観的な像として完成させたと言えるとするなら、それは、その像を前にした自己（主觀）を、あらためて強く意識させることにつながつたと、まずは考えられる。しかし同時に写真は、まさにその分離によって、「見る」という行為を、もはや主觀ですらない未知の視覚領域へと拉し去るような側面を、ある種の潜勢力としてもつことになつたのではないか。写真は、こののような特異な二面性を、必然的に帯びると思われるのだが、その後者の可能性の探求に、あくまで徹しているのが、鷹野隆大の「毎日写真」である。彼の作品を「見る」ことの、苦しさも辛さも笑いも驚きも、おそらくすべてこの点に関わっている。たとえば、近作の「影」をそのまま生け捕りにしてみせるかのような新たな試みは、こうした潜勢力にじかに通じているように思える。だが何より「毎日写真」という彼の長大なシリーズは、見る者の既視感をくりかえし飽和させ、それが奇妙な未知感へと、何ごとかの「予兆」へと反転しかかる「今」をくりかえし提示している。



鷹野隆大
《2018.03.03.D.#02》「Green Room Project」より 2018年 インクジェットプリント
129.0×120.0cm
©Takano Ryudai,Courtesy of Yumiko Chiba Associates

あいまいな美術館の映像／資料 — 中之島映像劇場について⑦ —

一九〇二年三月に実施した「松村浩行レトロスペクティブ」において、中之島映像劇場は一〇回の節目を迎えた。本上映企画を立ち上げた森下明彦当館客員研究員（当時）

は、当初「メディアに立脚した、言葉の最も広い意味での『美術と映像』」の歴史的な変遷を探り、現代の状況の解明を試み、さらには今後の動向をも予示していくことを、映像劇場の目的として設定していた。いま、映像とわれわれを取り囲むその視聴環境は、新型コロナウイルスの感染拡大に伴い、オンライン化が加速するなど、後戻りできない変貌を遂げつつあるようみえる。第一九回と二〇回の映像劇場も、座席数を三分の一以下に減らし、事前予約制で実施したが、現状の第四波の到来を踏まえ、今後の上映形式も改めて検討せねばならないだろう。ただ、こうした状況でこそ、映像環境やメディアのめまぐるしい変化にのみ意識を奪われるべきではない。むしろ、美術館における映像

の上映、さらに収集や保存の歴史について見つめ直す機会を設け、未来に向けた道標を探ってみたい。

実は中之島映像劇場の歩んだ一〇年を回顧し、過去の上映会のプログラムなどにアクセスすること自体も、これまで容易ではなかつた。上映会実施後には、当館のウェブサイト内にある「過去のイベント」のページの奥に映像劇場の情報が埋もれてしまい、どのような特集企画やレトロスペクティブなどを実現してきたかを、「一覧して確認することが困難だったのだ。来場者には、マイケル・スノウの『中央地帯』（一九七一年）や草創期の日本で生まれた漫画映画群、あるいは山崎幹夫の『極星』（一九八七年）、野田真吉の民俗芸能映画などを観た記憶が強烈に刻まれていても、当館の企画の歩み自体にまで関心を広げてもらえる契機を提供できていなかつた可能性がある。映像劇場という出来事のドキュメントを「資源化し公にする」（註二）ところまで至れず、特集した映像作家らの再評価のコンテキストを、上映後も整えておくことができずにいたともいえる。

このような現況を打開するため、映像劇場の活動をアーカイブ化する二つの試みを二〇一二年春に公開した。まず、国立国際美術館のサイトリニューアルに伴い、その「リサーチ＆アーカイブ」内に「中之島映像劇場アーカイブ」のページを設けることができた。こちらで第一回「美術と映像」から全ての開催回のチラシなどのPDFデータや上映作品のリストを通覧することが可能になった。また、既に掲載している回もあるが、各上映会で作成した配布資料、あるいは講演・シンポジウムの書き起こしなども、今後このアーカイブサイトで公開していく予定である。さらに映像劇場の記録集として、小カタログ『回想の岩佐寿弥』を発行した。この冊子には、第二七回中之島映像劇場「回想の岩佐寿弥」の開催時の配布資料として、映画評論家の村山匡一郎、山形国際ドキュメンタリー映画祭事務局の畠あゆみ、映画作家の松村浩行、晩年の岩佐の傑作《オロ》(二〇一二年)をプロデュースした代島治彦に寄稿してもらったテキストを、加筆・修正の上で掲載している。上映会で実施された国立映画アーカイブ主任研究員の岡田秀則による講演も採録できた。岩佐は、シネマ・ヴェリテの手法を活用し、フィクションとドキュ

田中
晋平

メンタリーの狭間をみつめる特異な映画を制作したことで知られるが、その映像の詳細な分析を含めた議論の蓄積は、いまだ過少な作家である。上映会の来場者からも岩佐の遺した映画に對して大きな反響があり、さらに配布資料も広く公開すべきとの声が寄せられたため、戦後の日本ドキュメンタリー映画史の重要な資料にもなりうる確信を得、改めてカタログ化した次第である。

ただし、中之島映像劇場の取り組みをアーカイブ化する作業は、当館で実施されたきた上映企画を歴史化する第一歩にすぎない。遡れば、国立国際美術館では既に万博記念公園にあつた旧館時代から、主任研究官だった中村敬治が牽引し、一九八九年頃から映像の収集を進めてきた。その後は当館の現館長でもある島敦彦が引き継ぎ、ヴィデオ・アート鑑賞のためのコーナーが展示室の隅や講堂に設けられ、恒常に上映会を行つてきた経緯がある。中村が実験映画やヴィデオ・アートに深い関心を寄せ、鋭利な批評を展開してきた過程は、『現代美術パラダイムロスト』（書肆風の薔薇（現在は水声社）、一九八八年）および『現代美術巷談』（水声社、二〇〇四年）の各テキストからも辿れるだろう（その後は、N T Tインター「コミュニケーション・センター」の副館長・学芸部長もつとめた。二〇〇五年没）。

旧館地階にあつたヴィデオ・アート鑑賞コーナー前の様子

また、二〇〇四年に美術館が移転した後も、「中之島映像劇場」に名称を定める以前から定期的な上映会が開催されてきた。二〇〇六年に、ジョナス・メカスの『リトニアへの旅の追憶』（一九七一七二年）やトリン・T・ミンハの『ル・アッサンブルージュ』（一九八二年）を上映し、その後も松本俊夫、伊藤高志／稻垣貴士たちの作品上映会などが実施され、一〇一〇年には「ヴァイタル・シグナル 日米初期ビデオアート上映会」が行われた（註一）。上記のような過

去の映像上映の資料を調査し、情報としてアクセス可能にしていくことが、今後のアーカイブ化の課題となる。また、その作業を進めることは、映像劇場の前身となる活動を発掘する意義だけでなく、美術館や公共文化施設における映像収集の歴史をも照らし出す試みに拡張されるはずだ。

視野を広げれば、八〇年代後半から九〇年代中頃には、横浜美術館、東京都写真美術館、富山県立近代美術館（現在は富山県美術館）、名古屋市美術館、福岡市美術館など、さらに川崎市市民ミュージアム、愛知芸術文化センターといった複合文化施設でも、一六ミリフィルムの実験映画・個人映画・ヴィデオ・アートの収集や上映企画が頻繁に行われていった（一方で「国際ビデオ・テレビ・フェスティバル」や「ふくい国際ビデオ・ビエンナーレ」、「名古屋国際ビエンナーレ・ARTBEC」などが誕生していった時代でもあった）。近年、アメリカの非営利団体であるコラボラティブ・カタログ・ジャパン（C C J）が、こうした日本国内の美術館や公共文化施設、さらに大学や図書館などの所蔵する映像作品について調査を進め、データベース作成にも取り組んでいる（註三）。ただ、上記の時代に美術館が収集した一六ミリフィルムやUマチック（三／四インチ）などのメディアには、製作者や著作権者から代理販売を行う会社を介し、作品扱いではない「資料」として購入・所蔵されたものが多くある。国立国際美術館でも、中村や島たちが収集を進めてきた映像／資料の今後の保存・活用方法について検討を続けている段階だが、他館でも同様の課題を抱えているようだ（註四）。

三〇年を超える美術館での映像上映の歴史化を進めることは、こうした作品との認知を得られぬまま、劣化の危険も抱えている映像メディアと向き合うことである。美術館の本来のコレクションに加えられないあいまいな映像／資料を「資源化」する方途は、第一に作品として再登録するための手続きを踏むことだろうが、それ自身に途方もない時間を要する可能性が高い。まずは、上記のような美術館と映像の歴史自体を振り返り、中村たちの功績や収集の経緯にも光をあて、議論を喚起する必要がある。次回企画している第二回中之島映像劇場は、美術館に眠ってきた映像／資料のあいまいさに目を凝らすための契機にしたいと考えている。（たなか しんpei 当館客員研究員）

註一 橋本梓「資源化せよ：美術館における「もの」と「こと」のアーカイブ」『美術手帖』（美術出版社、二〇一二年、七三巻二〇八七号）、一二三頁。

註二 また二〇〇八年には当館で「液晶絵画Still/Motion」展も開催され、映像と美術表現の交錯する作品群が展示されていた。

註三 https://www.colabijapan.org/ccl-database/（最終アクセス：二〇一二年四月十九日）

註四 松永真太郎「横浜美術館所蔵の16ミリ映像作品について」『横浜美術館研究紀要』第一二号、五八頁。越後谷卓司「愛知芸術文化センターにおける映像作品の収集と保存」『愛知県美術館研究紀要』第一六号、一一一三頁などを参照。



久保田成子
(1937-2015)
『私のお父さん』
1975年

モノクロ、サウンド 15分30秒
Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI),
New York.
© Estate of Shigeko Kubota

映像と彫刻を組み合わせた「ヴィデオ彫刻」で知られる久保田成子は一九三七年新潟県生まれ、東京教育大学（現在の筑波大学）で彫刻を学んだ後、六四年に渡米、以後ニューヨークを拠点に世界的に活躍した。本作はヴィデオ彫刻誕生期の作品である。七〇年代初頭にヴィデオ・カメラを入手した久保田は、旅先や日常でカメラを回した。それらはシングル・チャンネルヴィデオ作品となり、またヴィデオ・パフォーマンスの素材となつた。この頃、ヴィデオは「ミニ」ズム運動の第二波とも呼応し、カメラを構えることで「撮る主体」を奪還した女性作家たちが実験的な試みを行つていて。作品冒頭に言及されるシャーリー・クラークは実験映画監督として知られるが、七〇年代を通してヴィデオ・パフォーマンスに活動の軸足を置いていた。そうした中で知己を得たのだろう、七四年夏、故郷の父の訃報に接し、泣きながら電話した久保田に「自分が泣いているところをヴィデオに撮つたら?」とクラークが示唆したことが字幕で告げられ、ザ・ピーナッツが歌う「ウナ・セラ・ディ東京」に嗚咽を漏らす久保田の声が重なつて映像が始まる。

前年の大晦日、帰国中の久保田は重い病の床にいる父とNHK紅白歌合戦を観ながら寝床で飲み物を飲み、眠る父が映つている。特別な会話もなく、女性歌手たちの歌声だけが響く静かな時間を二人はただ共有している。作品はこの大晦日の様子と、その映像をテレビモニターに映し、観ながら泣く久保田の様子を交互に提示する。

久保田は泣く主体とそれを撮る主体に二重化されている。そのせいか、父の死という重くウェットな主題にもかかわらず、作品にはドライな調子がある。まるで写真アルバムをめくるよう、映像を見返しながら涙を流し悲しみに没入する女、それをレンズ越しに捉える平淡な眼差し。そのギャップが醒めた感覚を生むのだろう。紅白歌合戦が終わる頃、晴れやかに「螢の光」の合唱が始まると、眼ついた父が目を覚ます。久保田は「もう終わったんだよ」と素っ気なく告げ、唐突に映像が切れる。ニューヨークにいる久保田は葬儀に出られなかつた。「今日、いいお葬式だったわよ」という母の言葉

の字幕であつけなく作品が終わる。

久保田は、ヴィデオ日記風の「シングル・チャンネル作品を八五年に「プロクン・ダイアリー」と称し、二二章から成る一連の作品群と位置付けた。こうした仕事は、リトニア出身の映像作家、ジョ纳斯・メカスの「日記映画」に多大な影響を受けている。メカスと久保田は、同じクリトリトニア出身でフルクサスを主導したジョージ・マチューナスを介して知り合つたが、久保田はメカスらによって設立された実験映画の保存・上映を目的とした非営利団体、アンソロジー・フィルム・アーカイブズの「ヴィデオ・キュレーター」として、七四年から八二年までの長きにわたりヴィデオ作品の上映プログラムを企画している。当館は、本作と合わせて同シリーズから計五点の作品を所蔵している。

（橋本 梓 当館主任研究員）