

# 久保田成子ビデオ・アート財団における作品調査

濱田 真由美

## はじめに

新潟県立近代美術館では、国立国際美術館、東京都現代美術館との共同企画として久保田成子(1937-2015)の個展を準備している。そのための作品調査を目的として、2018年度にポーラ美術振興財団より研究助成金をいただき、ニューヨークにある久保田成子ビデオ・アート財団(Shigeko Kubota Video Art Foundation)を中心に、作品および資料の調査を行った。

今回の調査では作家旧蔵の作品や資料の全体像を掴み、個々の作品の状態や資料の内容についてもできる限り調査することを試みたが、その数は5000件以上にのぼり、一度では到底網羅することはできなかった。それでも、実際の作品や資料から確認、発見できた事象は少なくない。本稿は第一段階の調査報告であるとともに、今回明らかになった問題点等について、今後の研究課題として整理することが目的である。

## 1. 久保田成子ビデオ・アート財団について

久保田成子ビデオ・アート財団(以下、財団と略す)は、2015年7月に亡くなった久保田成子の遺言によって、2017年1月に正式に設立した<sup>1</sup>。久保田と夫・ナムジュン・パイクのアトリエ兼住居であったマンハッタンのマーサー通り110番地を拠点としており、そこには作家が長年使用していた家具や日用品の一部が生前の面影を残すと同時に、資料や作品が多数保管されている【図1,2】。久保田の作品は比較的大型の立体作品が多いため、この場所以外にも作品保管用の倉庫が2ヶ所設けられており、そのうちの1ヶ所は近い将来、作品のビューイングルームの役割を担う予定だという。財団の役員は全員、生前に二人の協力者あるいはアシスタントだった、長年の友人から成る。例えば、財団を統括する事務局長のノーマン・バラードは、現役のメトロポリタン歌劇団の舞台美術家であるが、1981年からパイクのレーザー・メディアを使った作品の協力者であった。彼は二人と家族ぐるみで親しく付き合いがあり、パイク亡き後は、自身の治療を続ける久保田に寄り添ってきた。ノーマンの誠実な人柄と彼らとの長年の信頼関係があったからこそ、遺産の管理という大役を任せられたのである。そのほか、1980年から二人の作品の制作や展示を手伝ってきたドイツ人アーティストのヨーヘン・ザウラッカーは財団のアート・ディレクターとして、1981年から二人の映像作品の制作・編集を手伝ってきたポール・ギャリンはメディア・ディレクターとして、1972年頃から二人と付き合いがあり、ソーホーの「フルックスハウス・コーポレイティヴ」にも関わったケヴィン・ハリソンは施設責任者として登録されている。設立時の書類には、この4名のほかに財団の顧問として、久保田とパイクと関係の深かったニューヨークの美術関係者3名が名を連ねている<sup>2</sup>。

以上のように少人数の同志で運営する財団だが、その目的は非常に大きなもので、単に残された作品を保存・管理するだけでなく、それを歴史的に位置付けるためにプロモートするのはもちろんのこと、関係機関による情報共有のためのネットワーク作りや、二人が築き上げたメディア・アートの礎をさらに発展させるため若い芸術家への賞の授与なども行っていくとしている。そして、将来的には「ナム



図1 財団内部の様子



図2 財団のアーカイブ

\* 所蔵の記載の無い作品はすべて久保田成子ビデオ・アート財団所蔵 \* Photograph by Peter Moore (図3、4、6、7、9、12、13、16)

1 「1990年代初頭から、ナムジュンと成子は自分たちの人生を捧げた作品を永続させるための財団に遺産を残したいという意向を示していた。」Norman L. Ballard, "About Shigeko Kubota Video Art Foundation", 01/10/2017.

2 顧問3名は以下の通り: David Ross (Former Director Whitney Museum of Art), Barbara London (Former Curator for Media Art) and Lori Zippay (Director of Electronic Arts Intermix, Video Art Database and Archive) .

ジュン・パイク&久保田成子ビデオ・アート科学技術センター」として国際的なプログラムを構築することを究極の目的に掲げている。

一方、財団の目下の活動は、これまで倉庫に仕舞い込まれていた久保田の作品を修復して公開すること、また、作品と資料の所蔵品目録を完成することである。作品の修復に関しては多くの費用と時間がかかるだけでなく、CRTモニターの在庫切れという問題もはらんでおり、早急な作業が必要となっている。このため、財団としては今回の展覧会開催をひとつの目標として、修復およびデータの整理作業を順次進めている。あわせて、近隣の教育機関と連携して、初期ビデオ・アートについての見識を広める活動も行っている。

## 2. 作品の展示方法について

今回の調査の冒頭、財団側からひとつの記録映像を見せてもらった。それは、1991年4月26日から9月15日までニューヨークのミュージアム・オブ・ザ・ムーヴィング・イメージ(American Museum of the Moving Image、以下AMMIと略す)で開催された「久保田成子 ヴィデオ彫刻」展の会場記録映像であった。この展覧会は、久保田成子にとってアメリカの公立美術館で初めての大規模個展であり、カタログもドローイング類を除くほぼ全作品を、作家のテキストと併せて掲載するという充実ぶりであった。同展はその後、欧米各地を巡回し、日本でもその一部を巡回させた個展が東京の原美術館で翌1992年に開催された。

個展という特質上、同展覧会は久保田が自らの作品を他の作家の作品に干渉されることなく最も理想的な形で見せることができた稀有な環境であり、各作品に対する作家のビジョンが最もよく表れた機会だったと言える。また、久保田の作品はいわゆる絵画や彫刻とは異なり、立体と映像が組み合わさった造形である上、立体部分がモーターなどの動力で物理的にも動く仕組みとなっている。このため、写真や図面といった紙面媒体の記録資料では決して知ることのできない展示の実状を、この記録映像からはうかがい知ることができたのである。

その展示記録の中で最も驚いた点は、いくつかの作品にオーバー・プロジェクションが施されていたことであった。つまり、天井あるいは床に設置されたプロジェクターから、作品やその周囲に被せるように映像が投影されていたのである。カタログの作品解説にはプロジェクターが使用されていることは記載されているものの、文章と写真からだけではその状況は明確ではなく、動画というメディアだからこそはっきりと認識できた事象であった。



図3 《ナイアガラの滝I》1985年



図4 《アダムとイヴ》1989-91年

具体的に作品を挙げると、《ナイアガラの滝I》(1985)【図3】と《アダムとイヴ》(1989-91)【図4】がそれに当たる。特に、新作の《アダムとイヴ》については、既存の《ドライ・マウンテン、ドライ・ウォーター》(1987-88)と《ビデオ屏風II(桜)》(1991)を伴って、それら全体で一つの新しい作品群を形成しており、そこにさらにプロジェクションが加えられることで、空間全体を作品と化したインスタレーションとなっている【図5】。このようにプロジェクションを使用するという手法は、《鳥I》(1991)、《鳥II》(1992)、《韓国の墓》(1993)や1996年のホイットニー美術館での個展の展示など、その後の多く作品に見られることも確認でき、90年代以降の久保田の表現の重要な要素となっていることがわかった。



図5 《アダムとイヴ》《ドライ・マウンテン、ドライ・ウォーター》《ビデオ屏風II》(1998年 久保田成子展での展示風景 画像提供：鎌倉画廊)

プロジェクションという要素の他にもうひとつ、この動画から明らかになったことは、久保田の彫刻作品では映像による動きのみならず、彫刻作品そのものの動きが重要な要素となっているということである。しかも、それは多くの場合、回転(あるいは循環)という動きによるものであることが確認された。映像の動き以外に物理的な動きが初めて導入されたのは《河》(1979-81)【図6】であり、この

時はモーターを回転させて水面に揺らぎの動きを作り出した。《ビデオ俳句》(1981)【図7】では球体型のモニターが天井から吊るされて宙空をたゆたう動きを見せ、その後、《デュシャンピアナ：自転車の車輪》(1983)【図8】ではモニターを内在した車輪そのものが回転するという動きが導入された。そして、この回転の動きは《アダムとイヴ》、《自動車のタイヤ》(1991)、《スケーター》(1993)に引き継がれ、一

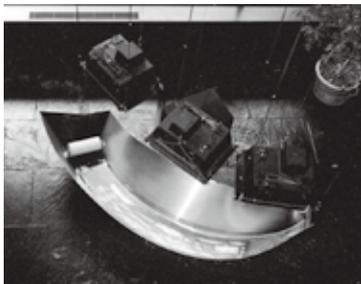


図6 《河》 1979-81年



図7 《ビデオ俳句》 1981年

方で《ナイアガラの滝I》では、作品上部から滝のように流れ落ちた水がパイプを通して循環するというシステムが組み込まれた。

以上のような動きの要素の導入は、堅牢な彫刻という伝統的概念から脱しようとした20世紀の彫刻家たちが作品に動きを取り入れた流れと無縁ではないだろう。しかし、久保田にとって回転という動きは、やはりデュシャンの影響をにおいては語れない。デュシャンは《回転ガラス板》(1920)、《回転半球》(1925)、《ロト・レリーフ》(1935)といった一連の作品で、回転という動きの視覚的効果をテーマとした。初期からデュシャンへの強い関心を作品に反映させてきた久保田にとって、回転という動きがデュシャンのそれと無関係とは考え難い。一方で、循環は仏教の輪廻や循環的時間の観念ともつながり、仏教と縁の深い背景を持つ彼女にとって特別な意味を持つことも関係しているだろう<sup>3</sup>。このように、久保田の彫刻にとっての動きの要素は今後さらなる考察が必要なポイントであることが明確になった。



図8 《デュシャンピアナ：自転車の車輪》 1983年

### 3. 《メタ・マルセル：窓(雪)》(1976-77)のオリジナル映像について

《メタ・マルセル：窓》【図9】は久保田成子の作品の中でも最も有名なデュシャンピアナ・シリーズのひとつで、日本では1981年の「マルセル・デュシャン展」で初めて展示され、東京の西武美術館では会場入口に設置されて話題になったという<sup>4</sup>。この《窓》は、《デュシャンピアナ：ビデオ・チェス》(1968-75)、《デュシャンピアナ：マルセル・デュシャンの墓》(1972-75)、《デュシャンピアナ：階段をおりる裸体》(1976)、《デュシャンピアナ：ドア》(1976-77)とほぼ同じ時期に制作されているが、唯一「メタ・マルセル」というタイトルがついている。AMMIのカタログによると、同作はプロトタイプの雪(1976-77)の他に、映像が異なる花(1983)、星(1983)、CGによる雪(1991)の3つのバージョンがあり、さらに雪、花、星の3つの映像をひとつにまとめた3テープスも含めると、5つのバージョンが存在する。そして、カタログの解説には、「中に設置された24インチモニターのスクリーンがシングル・チャンネル・テープを映し出している」と書かれており、それがビデオの映像であることを疑う余地はなかった。



図9 《メタ・マルセル：窓》 1976-77年

しかし今回の調査で、プロトタイプの《窓(雪)》はビデオテープに録画された映像を再生していたのではなく、テープの入っていないオープンリール式記録再生装置をアンプをかませたテレビ受像機に繋いで再生することで発生するノイズを見せていたことが明らか

3 AMMIのカタログで「循環」や「輪廻」という概念について、幼少期の日本の思い出や禅と結び付けて語っている。Mari Jane Jacob (ed.) , *Shigeo Kubota Video Sculpture*, exhibition catalogue, American Museum of the Moving Image, New York, 1991, p.49.

4 島教彦「久保田成子の『メタ・マルセル：窓』をめぐる」『収蔵作品についての報告』富山県立近代美術館、1986年、42頁。

かになった。つまり、バイクの初期作品と同様に、テレビやビデオ機材の構造上の特性を利用した作品だったのだ。しかし、このような不安定な状態で永続的に再現するのは難しかったため、それをビデオで録画し、再生して見せる方法に変更した。これによって、作品を安定的に制作・実現することができるようになり、また、プロトタイプの前に加えて、色合成された星と花のバージョンが1983年に生み出されたのである。こうした事実は、当時の状況を実際に目撃した阿部修也氏や、自らがその映像を撮影したという元アシスタントのポール・ギャリン氏らの証言から明らかになったことである<sup>5</sup>。両氏が目撃した状況や時期についてはさらなる聞き込みや裏付けが必要であるが、この作品のオリジナル映像の同定および再現は、本展覧会の重要な課題である。

《窓》を含むデュシャンピアナ・シリーズのもう一つの重要な問題は、作品の映像以外の構成要素、つまり、立体部分についてである。久保田はもともと彫刻科出身であり、映像に立体的な構造を付加するというアイデアは彼女のオリジナリティとして高く評価されてきた。しかし、このシリーズの多くに共通する、合板を使用した構造物は久保田自身の手によるものではなく、当時アシスタントをしていたアル・ロビンスが制作したものである<sup>6</sup>。また、後年《窓》や《階段》を世界各地で展示する際には映像メディアのみを送り、立体部分は現地で再制作するという手法をとっていたようで、その場合、立体部分のサイズはモニターにあわせて変更され、また使用する合板の素材も変更されていたため、オリジナルと同一の仕様ではなくなっていったことがわかってきた。しかし、当初の作品の素材が持つ質感や色調は作家が最も理想としたものであったことを考えると、展覧会ではできるかぎりオリジナルに近い状態で再現することが重要なのではないか。これについても今後、できる限り原型に近づけるための調査と工夫を行うことが課題である。

#### 4. 《デュシャンピアナ：自転車の車輪》(1983) について

《自転車の車輪》【図8】はデュシャンピアナ・シリーズで唯一、80年代に最初のバージョンが発表された作品であり、構成要素の車輪と椅子はまさに既製品を使ったものだった。そして、AMMIのカタログにも記されているように、1983年のプロトタイプは当時アシスタントであったポール・ギャリンが制作したものであり、この度の本人へのインタビューでその詳細が明らかになった。例えば、車輪は既製品の自転車部品の中から選び、そこにモニターをつけて回すという久保田のアイデアを実現するために、モニターと車輪の接続の仕方などにかかり工夫をして改良を行ったと述べていた。しかし、当時のモニターは後の90年代のモニターに比べて格段に大きく重かったため、それを内蔵した車輪を回すことに非常に苦労したという【図10】。当時のモーターではそれだけの重量のモニターを回すことが難しかったとのことである。結局、プロトタイプは展示の際にモニターを回転させることはほとんどなく、静止した状態で映像だけが映し出されていたという<sup>7</sup>。そして、1990年に改良されて発表されたのが《デュシャンピアナ：自転車の車輪1, 2, 3》【図11】である。この3つのバージョンでは、モニターが以前のものよりもかなり小さくスリムになり、車輪の回転も問題なく実現できた。



図10 《デュシャンピアナ：自転車の車輪》(1983年)のクローズアップ



図11 《デュシャンピアナ：自転車の車輪1, 2, 3》1990年 原美術館蔵

5 阿部修也氏には2019年2月3日にご自宅にて、ポール・ギャリン氏には2018年11月20日に財団にてインタビューを行った。

6 これについては、筆者が2011年に作家に行ったインタビューの中でも語っていた。拙稿「ビデオ・アーティスト 久保田成子についての調査ノート」『研究紀要』第11号、新潟県立近代美術館、2012年、22-23頁。

7 2017年に同作品をニューヨークのWhite Columnで展示した際にはモーターを修復し回転させたが、その結果、タイヤは擦れて摩耗し、多くの削れカスが椅子の座面に堆積する結果となった。

技術の進歩が久保田のアイデアをより理想的に具体化した例となった。

この作品についてポールから得られたもう一つの証言は、そこで使われている映像の制作方法である。植物が風になびく様子が映し出されたその映像は、実は室内で扇風機の風によって揺らして撮影した映像を使っているという。久保田の他のビデオ作品が実景をモチーフとしていることから考えると、あえてフィクションの情景を使うという選択を行ったことが指摘できる。そこでもうひとつ考えるべき点は、色合成の多用である。ほぼ同時期に、パイクが技術者の阿部修也と二人で「パイク＝アベ・ビデオ・シンセサイザー」を開発し、これによって映像の色調や形態の編集の幅が広がった。久保田は1972年からシングル・チャンネル・ビデオ作品を制作し始めるが、初期の作品がほぼモノクロに近い色彩を抑えた映像だったのに対し、1973年以降のビデオ作品では映像の色調がかなり編集されており<sup>8</sup>、身近で行われていた最先端の実験映像の影響を感じさせる。

さらに、ビデオ彫刻の各作品に使用されている映像のオリジナリティの問題も浮上してきた。例えば、《ビデオ・チェス》、《デュシャンの墓》、《階段をおりる裸体》といった作品では各テーマに即した特定の映像が使用されており、映像のオリジナリティの問題は生じ得ない。しかし、《窓》と《自転車の車輪》については少なくとも二種類以上の映像が使用されていることがわかった。《窓》の雪のバージョンについては、前章でも述べたように、プロトタイプを録画した映像のほか、コンピューターで制作したバージョンもあり、また、雪・花・星の3つを1つのテープにまとめたバージョンも存在するなど、複雑に進化している。一方、原美術館の《自転車の車輪1, 2, 3》では、データの保存メディアによって二種類の異なる映像が使用されていることが確認されたが<sup>9</sup>、どの時点でいかなる理由で変更されたのか、現時点では明確ではない。久保田はメディアが進化する度にそれにあわせて映像データを変換し、新しいメディアに対応させているため、そのタイミングで映像が変更されたのではないかと推測されるが、変更の理由とオリジナリティの問題については、今後さらなる調査が必要である。

## 5. 修復された《河》(1979-81) について

《河》【図6】は1984年の雑誌『Art in America』の表紙を飾った、久保田成子の代表作の一つである。この作品はかなり大型であるため簡単に展示できないことに加え、舟形の立体部に水を張って水中でモーターを使用することなどから機械的な不具合もあつてか、近年は展示されていなかったようである。ところが昨年、マサチューセッツのMITリスト・ヴィジュアル・アーツ・センターおよびニューヨークの彫刻センターで開催された「Before Projection: Video Sculpture 1974-1995」展への借用依頼があり、財団の尽力によって修復され、再び展示が実現した。

この作品の最大の特徴は、実際の水を作品の主要な構成要素としている点である。久保田の作品には自然界のモチーフ——例えば水、山、花などが繰り返し出現するが、その中でも水は最も多く用いられている。このうち、実際の水を使用した作品は本作と《ナイアガラの滝》のシリーズのみであり、両者には大きな共通点がある。それは、水面に揺らぎを生じさせている点と、鏡の使用である。

まずは、揺らぎを生み出すための工夫について、今回の調査で判明したことを記しておく。《河》は正面から見て左端にある白い筒状の構造物がモーターによって回転し、それが水面にかすかに波をおこすが、そのスピードや水位によって波の立ち方が大きく変わり、天井から吊るされたモニターから水面に映し出される映像の見え方もそれによって変わることがわかった。また、この構造物の回転は均等ではなく、わずかに強弱をつけた動きになっており、それも波形に影響しているようである。こうした微妙な動きや水位の違いが映像を含めた作品全体の見え方に大きな影響を及ぼしている、ということが今回の調査で明確になった。

そして、《河》と《ナイアガラの滝》のもう一つの共通点は、いくつもの鏡面の破片を水中に沈めているということである。久保田の作

<sup>8</sup> ただし、他界した父親をテーマにした《私のお父さん》(1973-75年)は唯一、完全にモノクロの映像作品である。

<sup>9</sup> 原美術館には、レーザーディスクで保存された「Synthesizer Landscape」と、ベータカムおよびDVDで保存された「Landscape for Green Installation」の2つの映像が残されている。

品においては、《マルセル・デュシャンの墓》で初めて鏡が使用されて以降、《三つの山》(1976-79)【図12】や《ビデオ俳句》、《グリーン・インスタレーション》(1983)、《ナイアガラの滝》、《ロック・ビデオ》(1986)、《ドライ・マウンテン、ドライ・ウォーター》等の作品で鏡面が素材として使われている。それは多くの場合、そこに映り込む周囲の景色やプロジェクションからの映像を作品の一部として取り込み、内と外を一体化する効果があったと考えられる。一方で、水中に投入された鏡面は断片化されているため、周囲の風景を具体的に映し出すというよりも、光を反射する効果を狙ったように思われる。映像や光は当然水面には反射するが、表面だけでなく水底からもキラキラと反射が生じることで、より立体的な光の効果が得られると考えたのではないだろうか。その意味についてはさらなる研究が必要だが、鏡面の破片が意図的に水中に投入されていたという事実を発見できたことは、作品理解に新たな視座を与えてくれるものとなった。

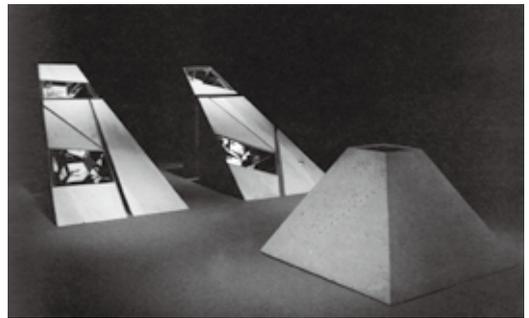


図12 《三つの山》 1976-79年

## 6. 《三つの山》(1976-79)の生成について

今回の調査では作品のみならず、多くの資料類——ドローイングや手紙、日記など、これまで公開されていない資料を数多く見ることができ、そこから作品の成立過程や試行錯誤の様子が少しずつ明らかになってきた。中でも興味深かったのが、《三つの山》【図12】の生成過程である。久保田は生前のインタビューの中で、幼少期を過ごした新潟の海や山といった自然が原風景として自身の中にあり続け、作品制作においても重要なテーマとして通底していると述べていた。その言葉通り、山というテーマに強いこだわりを持って取り組んでいたことが、多くのスケッチからもうかがわれた。しかも、同作品が当初、3体ではなく1体の山として構想され、それが2体となり、最終的には3体でひとつの作品を構成するに至ったことが浮き彫りになった。

そのひとつの証左は1976年のルネ・ブロック画廊での個展を写した写真である【図13】。異なる角度から撮影された3枚の写真からは、《窓》、《ドア》と一緒に、上部を切り取られたピラミッド型の作品が展示されているのがみえる<sup>10</sup>。この形態は《三つの山》の中央部分の構造物と同一で、AMMIの個展カタログには単独の作品としては掲載がない。一方、同カタログの《三つの山》の展覧会歴に1976年の個展が記載されていることから、当初は単体の作品だった《山》が79年までに《三つの山》へと発展したと考えられる。実際に、1977年のドローイングには《二つの山》【図14】と題されたものがあり、そこには《三つの山》の後方で対をなす二体の四角錐が描かれている。そして1978年には、「ホイットニーのための」という表記とサインの入った《三つの山》のドローイング【図15】が残されており、先に完成していたピラミッド型の山と《二つの山》の二体が合



図13 ルネ・ブロック画廊での個展会場風景

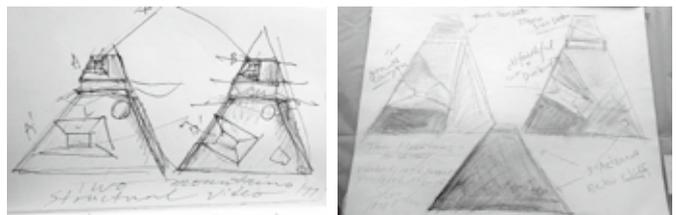


図14 《二つの山》のドローイング 1977年

図15 《二つの山》のドローイング 1978年

<sup>10</sup> 1978年にMoMAで開催された小企画展「Projects: Shigeko Kubota」の企画書では、北西ギャラリーに《階段をおりる裸体》を、ロビーにピラミッドの《山》1点が展示される予定だったが、実際には《階段をおりる裸体》のみが展示された。MoMA Archives, NY / Collection: MoMA Exhs. / Series: Folder: 1203.3, 1203.4.

わさって、《三つの山》が誕生したと現段階では推察できる<sup>11</sup>。

久保田は山のシリーズのドローイングをいくつも描いており、また、同作品と一緒に写るポートレート写真も複数残している【図16】。AMMIのカタログには山という存在と自らを重ね合わせたような文章も掲載されていることから、同テーマが彼女の人生や作品にとっていかなる重要性をもっていたのか、あらためて感じる事ができた<sup>12</sup>。

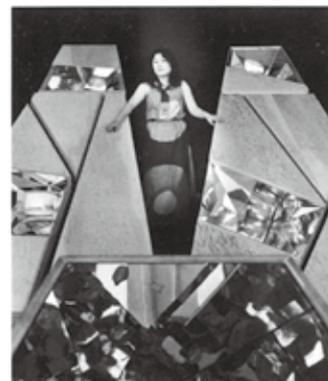


図16 《三つの山》と久保田成子

## おわりに

今回の調査で実作品から多くの発見があったのは当然だが、未公開だった資料を詳細に調査できたことで、作品の背景のみならず作家の壮絶な人生を目の当たりにし、展覧会の方向性をあらためて問い直すことができる貴重な機会となった。本稿に記した事柄は調査のごく一部に過ぎないが、ここから派生する諸問題について展覧会やその図録論文で明らかにできるよう、引き続き調査研究を進めていきたい。

最後に、本調査に対して多大なご支援をいただいたポーラ美術振興財団、作品およびアーカイブの調査に全面的に協力くださった久保田成子ビデオ・アート財団のコレクション・マネージャーのリード・バラード氏および役員の皆様と、展覧会に向けて共に調査を続けているニュージャージー州立大学の由本みどり氏、東京都現代美術館の西川美穂子氏、国立国際美術館の橋本梓氏に感謝の意を表したい。

(新潟県立近代美術館 主任学芸員)

11 ただし、1978年のドローイングと同じく「ホイットニーのための」という表記のある《二つの山》のドローイングも存在していることから、作家が山の数について迷っていたことをうかがわせる。

12 「Mountain-womb / My womb is a volcano. / Five-inch and eleven-inch images are dancing inside of it. / They sing of my history.」 Jacob (ed.) , op.cit., p.35. 久保田は同時期に子宮癌を患い、手術で摘出している。