

新潟県立近代美術館・国立国際美術館・東京都現代美術館編（河出書房新社 2021年）  
『Viva Video! 久保田成子』

原口寛子\*

『Viva Video! 久保田成子』は2021年から2022年にかけて新潟県立近代美術館・国立国際美術館・東京都現代美術館を巡回した、同名展覧会のカタログである。日本では約30年ぶりとなる大規模な個展であり、展覧会及び本書掲載論文は第32回倫雅美術奨励賞を受賞するなど、高く評価されている。

久保田成子は1960年代から主にニューヨークを拠点に活動し、ビデオを立体的な構造物と組み合わせる独自の表現「ビデオ彫刻」で知られるアーティストである。1970年代以降、特にビデオ・アートの分野で同時代的な評価を得ながら、1990年代以降は国際展への招聘やアメリカン・ミュージアム・オブ・ザ・ムーヴィング・イメージ(MMI)での大規模な個展開催(1991)など、国際的に活躍する。しかし彼女の作品制作とキャリアは、1996年、脳梗塞で倒れたパートナーのナムジュン・パイクの介護のためにブレーキがかかる。パイク没後に開催した生前最後の個展「ナムジュン・パイクとの私の人生」(マヤ・ステンダール・ギャラリー、2007)以降の久保田の紹介は、個別の作品に限られるか、パイクとの関係に着目したものが多くを占めた。主要な文献として、由本みどり *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (Rutgers UP, 2005) や、南禎鎬らとの共著『私の愛、ナムジュン・パイク』(平凡社、2013) などがあり、近年はフェミニズム美術史の視点からの評価も高まっている。

本書の意義は、これまでの研究を受け継ぎながらも、トランスナショナルに活躍した久保田のビデオ・アート及び芸術実践を再検討することで、彼女の革新性や戦略を明らかにしている点である。高校2年生ながら二紀

展に入選を果たした油彩画《向日葵》からはじまる本書は、久保田の作品と人生を、豊富な資料と論考を交えて紹介する初の試みである。

はじめに、本書では久保田による多くのテキストが作品図版と併載されている点に注目したい。1970年代のビデオ彫刻には自作の詩を添え、1981年以降はビデオ作品について執筆したテキストをカタログに掲載するなど、久保田にとってテキストは重要な表現手段であった。「ビデオは女性器<sup>ヴァギナ</sup>の復讐」と謳った《ビデオ・ポエム》(1970-75/2018)をはじめとした作詩は、女性アーティストによるビデオの使用がラディカルな表現行為であることを示す、フェミニストとしての表明である。作品についてのテキストでは、制作意図やビデオに対する批評的考察に加え、自身のルーツやプライベートな出来事も綴られていることが多く、欧米中心のアート・シーンや美術史と自作を接続させる試みとして読むことができるだろう。1974年に発表したエッセイ「ビデオ—開かれた回路」は、同時代の女性アーティストによるビデオ作品について、彼女が積極的に評価していたことを伝える重要な資料である。

本書では新出の資料によって初期の作品と活動の詳細が明らかになっており、特筆すべきは《ヴァギナ・ベインティング》(1965)の再検討である。本作は過激でスキャンダラスなアーティストとして久保田の知名度を上げた一方、自身の意図した作品ではなく、パイクの発案であったと彼女が後述した作品でもある。しかし、広報用の写真の発見と本書所収の濱田真由美の論文によって、彼女が本作の発表に向けて入念に準備し、自らの表現としてパフォーマンスに臨んでいたことが判明し

\*大阪大学 大学院

た。加えて、1992年にMMIより巡回した原美術館での個展に際して収録され、これまで未公開であったジュディス・グリアによるインタビューが所収されており、アメリカで外国人アーティストとして活動する苦労や困難について、久保田本人の言葉で語られている。

また、作品図版には塩見允枝子やメアリー・ルシエ、バーバラ・ロンドンなど、活動や仕事をともしたアーティストやキュレーターによるエッセイが随所に挿入されており、同時代の文脈を踏まえた作品理解をより多層的なものにしている。異なる人種の女性アーティストで結成したコレクティブ「ホワイト ブラック レッド イエロー」の活動、ジョナス・メカスが主催した「アンソロジー・フィルム・アーカイヴズ」のキュレーターとして貢献したビデオ・アートの普及など、多くのコラボレーションや企画に携わっていた一面も知ることができる。

4名の共同キュレーターによる論文は、いづれも従来の久保田の作品や受容について、新たな評価や位置付けを試みるものだ。濱田は前述の新出資料を中心に、初期作品とビデオ作品の変遷に焦点を当てる。久保田のビデオ作品が次第に空間全体を作品化する環境芸術的な表現に移行した点と、1963年に内科画廊で開催した初個展が彫刻作品と観客参加型のインスタレーションを組み合わせた展示であった点に着目し、渡米前からすでに、その後の表現の萌芽を見出せることを指摘している。

由本みどりは第二波フェミニズムが隆盛した1970年代初頭のニューヨークを背景に、久保田の初期ビデオ作品を中心に論じる。女性アーティストたちとのコラボレーションや、ザ・キッチンにて開催された「女性ビデオ・フェスティバル」への参加に触れながら、この時期の作品や活動にフェミニスト的でトランスカルチュラルな側面があることを

明らかにしている。

西川美穂子は、ビデオ彫刻における機材や形態の可変性に着目し、フルクサス譲りのマルチプル(複製芸術)との関連性を指摘する。持ち運びが容易で廉価なマルチプルは、アーティスト間のネットワークを通じて頒布され、結果としてフルクサスに参加した女性アーティストの作品が各地でアーカイヴされることとなった。対してビデオ彫刻は、ビデオという複製技術を用いながらも、価格のコントロールが可能なオブジェクトとしての形を保つことで、多くの美術館への収蔵を実現した。ここに、フルクサスの手法を換骨奪胎した久保田の戦略を見てとることができるだろう。

橋本梓は、久保田のビデオ彫刻とアーティストとしての受容について考察する。「女流彫刻家」として名を成すことを切望した久保田にとって、ビデオ彫刻とは彫刻という権威主義的な芸術ジャンルを解体する試みであった。さらに、マルセル・デュシャンを引用した「デュシャンピアナ」シリーズは、メディウム論とは異なる文脈での受容を可能にしたことを指摘。加えて、ビデオ作品に東洋という自らのルーツを重ねることで、マルチカルチュアリズムの文脈でも受容されるようになった点を論じている。

以上のように、本書は多角的な観点と資料によって、アーティスト久保田成子の創造の軌跡を描き出した。2021年から2022年にかけてはニューヨーク近代美術館で「Shigeko Kubota: Liquid Reality」が開催されるなど、彼女の再評価は始まったばかりだ。ある女性アーティストの作品や活動を徹底して調査、分析することは、結果的に戦後美術再考の視点をももたらすことを本書は示している。本書の刊行をもって久保田成子研究のみならず、同時代の女性アーティストやビデオ・アート研究には新たな視座が与えられるだろう。