

愛知芸術文化センターにおける映像作品の収集と保存

越後谷 卓司

はじめに

1992年に開館した愛知県美術館は、厳密には組織構成上、複合文化施設である愛知芸術文化センターの一施設に位置づけられる。愛知芸術文化センターは、他に愛知県芸術劇場と愛知県文化情報センターを有し、これら三つの施設が有機的に連携する、新しいタイプの複合文化施設として構想されていた。

現在、映像は愛知県美術館の事業となっているが、開館時には愛知県文化情報センターが所管していた。愛知県文化情報センターは、今もアトライブラリーやアートプラザ(情報コーナー)、アートスペース(講演会、上映会、展覧会、会議等に使用できる多目的スペース)の施設を統括する名称としてその名を残しているが、当初は美術と舞台芸術の間をつないだり、あるいは連携・複合させ、さらには融合するような役割を担うことが構想されていた。

なぜ映像が愛知県文化情報センターの事業として位置づけられていたのか。その理由は、映像のメディア的な特性や、あるいは映画が、劇映画、ドキュメンタリー、実験映画から始まって、音楽映画、ダンス映画、文芸映画、美術映画等々のジャンルに細分化されてゆく構造を想起すれば明らかだろう。映像は、他の表現ジャンルを取り込んだり、あるいは影響を受けながらも、それらを咀嚼・消化することで、その独自性を形成してきたからである。

例えば、最もポピュラーな映像ジャンルは劇映画であるが、その源流は初期映画の時代、19世紀末から20世紀初頭、フランスのジョルジュ・メリエスの作品にある。メリエスは自身が奇術師でもあり、舞台芸を映像に記録し、さらにはフィルムでしか出来ない、カメラ停止による瞬間的な場面転換や、多重露光等の技術を開発し、今日の特撮、VFXと呼ばれる領域を開拓した。その精度は名人芸と呼ぶにふさわしいほど高く、現在でも十分に鑑賞に堪えるレベルにあるが、カメラの構図に関していえば、舞台を見る観客の最も良い席を想定したポジションに固定されていた、としばしば指摘されている。しかしこのメリエスのカメラ・ポジションこそ、劇映画がその源流において、映像+舞台芸という構造から成り立っていたことを雄弁に物語っている。

複合文化施設の複合性を担う役割を帯びた愛知県文化情報センターで、このような性格を持つ映像を事業として行うことは、大変理にかなった判断だった、といえる。かつては多くの美術館で、教育普及事業の一環として、あるいはイベントの一つとして映画上映会が行われていたが、1990年代後半から2000年代初頭にかけて、定期的な上映会は激減していった(企画展等に併せた単発の上映会は、現在でも折々に行われている)。その一方で、やはり90年代半ばより現代アートの文脈で、映像メディアを用いた作品が無視できない存在感を示すようになってゆく。しかし当館では、2014年に映像事業を愛知県文化情報センターから継承したことにより、もはや伝統的といっている劇場形式での上映会と、展示系映像作品の収集・公開が、併走する構造となった。これは複合文化施設ならではの、稀有な事例といっているのかもしれない。本稿では開館から現在に到る、当センターにおける

映像作品の収集や、年月の経過にともなって浮上してくる保存や修復の問題を取り上げた。そこには独立した美術館ではない、当館特有の事情や問題もあらわになってくるだろう。しかしこの事例について述べることは、美術館において映像とは何か、そして美術館はどのように映像を扱ってゆけばよいのか、という問題を考える際に、何かしらの示唆を与えるのではないかと考えている。

1 アートライブラリーにおける映像資料の収集

アートライブラリーは芸術分野の専門図書館であるが、愛知芸術文化センターが複合文化施設であるため、その対象となる領域も、美術に限らず、音楽、演劇、ダンス等のパフォーマンス・アーツから、映像にまで及び、幅広くかつ網羅的であることが特色といえる。1980年代よりビデオソフトが市販され、書籍とほぼ同じように図書館で収集されるようになるが、当センターのアートライブラリーもこの流れを汲んでいる。

アートライブラリーが所蔵する映像資料で、本数において主となっているものは、クラシック音楽コンサートをライブ録画したものや、演劇公演の記録ビデオである。コンサートや演劇、ダンス等の公演は、その場、その時にしか成立しない性格を持つ。これらは一時的で、かつ一過性のものであり、絵画や彫刻等、物質的に作品が残る美術と比べ、後年になってから、客観的に比較検討したり、検証するのが困難といえる。公演そのものが持つ空気感や緊張感、あるいは雰囲気といったものまでを映像に残すのは難しいが、音楽であれば指揮者や演奏家、演劇なら演出家や役者によって、作品そのもののあり方さえ大きく変わってしまうと言えるパフォーマンス・アーツにおいて、比較的容易に舞台のありようを追体験できるビデオの登場は、大きな意味を持つ出来事といえた。

現在はアートライブラリー内にあるビデオブースは、開館当時アートプラザ内にビデオライブラリーとして設置されており、円形に囲うように仕切られた視聴スペースは、集中して映像を鑑賞できる点が好評だった。その当時特徴的に見られた利用法の一つが、オペラや演劇等、実際に劇場での公演が予定されている同じタイトルを、事前に予習するのを見て本番に臨みたい、という観客であった。

オペラや演劇の記録ビデオは、いわばそこに映し出されている公演内容が重要なものであって、基本的に、映像の表現としての可能性を追求する性質のものではない。映像によって何を、どう表現するか、場合によっては映像メディアとは何かという問題にも向き合おうとする映画との、根本的な違いはここにあるといってい。映画が芸術の重要なジャンルであることは疑いようもないが、しかしアートライブラリーにおいて映画をどこまで収集するかについては議論があった。まず映画はそれ自体が非常に広範、広大なジャンルであるため、ある程度の絞り込みをせざるを得ない。実験映画やビデオアート等、明らかに芸術志向の作品はあるものの、ソフト化されているものは限られている。ただ、これらの作品だけに限ってしまうと、ある種高踏的で、特異といってもいい表現が生み出されるに到った背景を理解することができない。そこで、一つの基準として1920年代頃までの、映画が独自の芸術性を獲得するまで試行錯誤をしていた古典的作品を、劇映画も含めて、映画の基本的なありようを学ぶために必要なものとして、収集対象とすることにした。

実験映画の文脈において、アートライブラリーが所蔵する映像資料で貴重なもの、重要

といえるものはレーザーディスク(株)から発行されていた「映像の先駆者」シリーズで、中でも『オスカー・フィッシングの世界』(1986年)は音楽を映像化するというテーマに挑み、音楽と映像の完璧なシンクロをトーキー初期に実現したこの作家の作品をまとまった形で見る事ができる、国内では唯一のものといえる。ただ残念なことは、このレーザーディスクのシリーズは1980年代半ばに発行されていて、アートライブラリーが収集した90年代初頭の時点では、ノーマン・マクラレン等の作品集を購入出来なかった点だ。

またダグレオ出版(イメージフォーラム)から発行されていた「Experimental film on video」シリーズは、かわなかのおひろ、鈴木志郎康、伊藤高志、山田勇男といった日本の実験映画の重要作家の作品をVHSテープのビデオソフトとして発売した企画で、ビデオソフトがまだ黎明の段階で、様々な可能性を模索していた時期ならではのものともいえるが、彼らの代表作を容易に視聴できるようになったことの意味は大きい。

2 ビデオアート作品収集の根拠

「映像の先駆者」シリーズを手掛けていたレーザーディスク(株)からは、『アメリカン・ビデオアート・アンソロジー Vol.1』(1988年)と題したレーザーディスク・ソフトも発売され、アートライブラリーにも収蔵されている。内容はナムジュン・パイク、エド・エムシユウイラー、ジョン・サンボーンといった作家の作品を集めたもので、市販のソフトでこのジャンルを概観できる、稀有なものといえる。ただ収録時間の関係からか、パイクの『グローバル・グループ』(1973年、共作:ジョン・J・ゴットフリー)と『ガダルカナル・レクイエム』(1977-79年、共作:シャーロット・モーマン)という、代表作でありかつ重要作品が収録されているものの、いずれも抜粋版で、作品鑑賞の点では十分とはいえない。

実験映画の分野ではダグレオ出版から「寺山修司実験映像ワールド」と冠したシリーズで、寺山修司の全作品がVHSテープでソフト化されていた。寺山の実験精神は劇映画の世界においても同様で、例えば『書を捨てよ街へ出よう』(1971年)は、映画とは何か、映画において俳優が演ずることとは何かといった、根源的かつ構造的な問い掛けを基調に持つ作品で、実験映画／劇映画という単純なジャンル区分を超越してしまっている。寺山は本来文学者と呼ぶべき存在であるが、演劇実験室「天井桟敷」を結成し、演劇の世界でも大きな足跡を残している。実は寺山の映像作品は、演劇の映像化という側面が色濃くあり、その公演について知ることは、映像作家・寺山を研究する上でも必要不可欠ともいえる。寺山演劇の公演記録映像は、ハードとしてのビデオの普及が1980年代以降であったこともあり、後期の作品しか残されていないのが実情だが、後年に別の演出家によって再演されたものも含め、アートライブラリーにはこれらの公演記録ソフトも収蔵されている。映像ライブラリーとしては理想的な環境といえるが、これは寺山という人気作家ならではの特殊事例で、一般的にはマイナー・ジャンルの実験映画が網羅的にソフト化される例は少なかった。

そこで、実験映画やビデオアートにおいて、それらの作品をライブラリーとして構築するためには、市販のビデオソフトとは異なるルートからの収集が必要になってくる。当センター開館時の1990年代初頭は、ビデオアートの分野を日本に紹介し、学生や若手作家を主な対象に作品の公募展を開き、新しい作家の育成にも努めたビデオギャラリーSCANと、

その配給・販売部門である(株)プロセスアートが活動を行っている、国内外の作品を購入したり、あるいはレンタルして上映することが容易だった。愛知県文化情報センターが収集した映像作品は、このルートで入手したものが多い。

ところで、なぜビデオアート作品の収集を愛知県美術館ではなく、愛知県文化情報センターが行っていたのだろうか。端的には、映像事業を所管していたのが、当時、文化情報センターだったから、といえるのだが、上映会等のイベントを開催するのであれば、その都度作品をレンタルし、終了後に返却する形で十分可能である。またアートライブラリーが映像も収集しているとはいえ、市販のソフトに比べれば高額な価格設定の作品購入に踏み切った理由も、それだけでは説明できない。

ここで浮上してくるのが、芸術文化情報システムの存在である。このシステムは、アートライブラリーにおける図書の管理や貸し出しから、美術館では作品情報の管理、劇場ではホールの貸し出し、さらには愛知芸術文化センターのウェブサイトの構築・運営にも及ぶ広範なもので、この複合文化施設におけるコンピューターに関わる業務を一元的に管理している。これを所管していたのが文化情報センターで¹、それは芸術文化センターの有機的な複合化を担う部署として必然的なものだった。

芸術文化情報システムは映像メディアとも深く関わっている。芸術文化センターにはCATVシステムも敷設されていて、地下2階フォーラムに設置されているマルチビジョンと、地下2階および2階のインフォメーション・カウンターの壁面に埋め込まれたモニターから、来館者に向け映像で催事情報の送出を行っている。朝9時の開館からマルチは夜7時、モニターは夜7時半まで切れ目なく流れる映像は、1時間枠の番組として編集され、毎時、それを繰り返す形で放映されているが、そのコントロールにコンピューターは不可欠だからだ。

現在、一般の来館者が愛知芸術文化センターを訪れる際、隣接する公園のオアシス21から連絡通路を経由して、地下2階フォーラムに入るのが最も一般的となっている。しかし開館当時、オアシス21は開業しておらず、連絡通路もまだ開通していない状態だった。そのためこの頃、来館者は地上の1階もしくは2階の入口から入館する形を取っていた。本来であれば地下2階のマルチビジョンは、連絡通路から入った来館者を、自然な形で迎え入れる映像装置として機能するところを、地上階から来場者を地下へと誘う役割を担わなければならなかった。こうした事情もあって、愛知芸術文化センターの開館準備段階では、マルチビジョンで映像作品を放映することも構想されていたのである。

愛知県文化情報センターの映像事業で、特色あるものと評価されていた「愛知芸術文化



図1 地下2階フォーラムのマルチビジョンで放映されている、岩井俊雄『シンボル映像』(1992年)。撮影は「第4期芸術文化情報システム」稼働時の2018年。

1 現在は、管理部が所管。

センター・オリジナル映像作品」も、そもそもはマルチビジョンで放映(館内放送)するソフトを自主制作しよう、というアイデアからスタートした企画だったし、実際その第1作・岩井俊雄『愛知芸術文化センター・シンボル映像』(1992年)は、環境映像作品であった。愛知県文化情報センターで購入するビデオアート作品も、本来的にはマルチビジョンで放映するソフトという位置づけだったのである。

映像は複製芸術であり、原則的に一点しか存在しない絵画と大きく性格が異なる。巷に無数にコピーが溢れるような状態を意図的に作り出すことも、メディアの原理からすれば可能だが、商品としての流通を考えた場合、ある一定の制限が必要になる。著作権と呼ばれる概念はこのことと深く関わっており、同じテープであってもその権利の範囲がどこまで及ぶかによって、価格設定が変わってくる。映像作品の場合、購入した施設の内であれば自由に上映できた。つまりマルチビジョンでの放映を想定して購入した作品は、アートスペースで上映することもアートライブラリーでの視聴に用いても支障はない。つまり、活用できる範囲が広く想定できることも、作品購入を後押しした。

3 アートライブラリーにおける映像作品の位置づけ

愛知県文化情報センターがビデオアートを主として映像作品を収集することは、1991年の開館準備段階で方針が定められ、92年の開館時から実際の購入が始まっている。現在、これらの作品の収蔵状況は、当センター・ウェブサイト、アートライブラリー・ページの「ビデオアート作品」でリストとして確認できる。²

書籍やレコード、CDなどと同様、市販のソフトとして購入したVHSテープやレーザーディスク、DVD、Blu-rayディスクは、一括して「資料検索」³により、タイトルや作家名、あるいはキーワードで検索できるが、ビデオアート作品はアートライブラリーに登録された順にリスト化されていて、それをたどる形で来館者が視聴したい作品を探すことになる。

なぜこのような二系統に分かれているのか。それは、ビデオアート作品が大きな分類では「芸術活動記録映像作品」の枠組みに組み込まれているためである。「芸術活動記録映像作品」とは、主としてパフォーマンス・アーツの公演記録映像を想定しており、愛知県芸術劇場の大ホール、コンサートホール、小ホール、リハーサル室という具合に、会場ごとに分類されている。上映会は主として当センター12階のアートスペースAで開催されており、ビデオアート作品は、アートスペースでの上映会活動の記録という観点で分類されているのだ。そのため厳密にはビデオアート作品とは呼べない、開館記念事業の一環で行われたテーマ上映会「家族の映像」での、かわなかのぶひろ、楠かつのりの講演会や、1998年の「フレデリック・ワイズマン映画祭」の際に来日したワイズマン監督の講演、あるいは2001年の「イベントークPart 9 アメリカの世紀を越えて」で行った美術家・荒川修作と俳人で評論家の馬場駿吉の対談なども、このカテゴリーに収められている⁴。

2 <https://www.aac.pref.aichi.jp/facility/art-library/video/videoart.html>、サイト内ページの構造は、TOP>施設案内>アートライブラリー>各コーナーのご紹介>ビデオコーナー>ビデオアート作品。

3 <http://www-lib.aac.pref.aichi.jp/artlib/>

4 これらは、内容的には映画ないし映像に関連するものであるため、実際に来館者が視聴した際の違和感は薄いと思われる

公演記録映像やビデオアートも、一括して「資料検索」で調べられるようにしたい、という構想はアートライブラリーにもあった。例えば、画家・映像作家の石田尚志から寄贈された『椅子とスクリーン』（2002年）と『海の映画』（2007年）は、「ビデオアート作品」リストにはなく、一般書籍やDVD等と同じ扱いで登録されている。これは、作品受け入れ時にアートライブラリーの担当司書が書誌情報も含めた入力作業を行ったためなのだが、個人のスキルや登録に対する思いといったものに依拠した、現状では例外的な事例になっている。

4 愛知県文化情報センター収集映像作品について

愛知県文化情報センターがマルチビジョンでの放映を大前提に、アートスペースでの上映やアートライブラリーでの視聴も念頭に置いて、ビデオアートを中心とした映像作品の収集を行ってきたことは既に述べた。ここからは、より具体的にどのような方針で作品を収集していったのか、という点に触れてゆきたい。

(1) 環境映像作品

1980年代から90年代にかけては、「環境映像」と呼ばれる新しい概念が提示され、実作が試みられた時期でもあった。スクリーンに観客が意識を集中して鑑賞する映画ではなく、街中や生活空間において、音楽におけるGBMに近似したものとして、それ自体が強く主張したり目立つことはないが、それが流れることで環境に潤いをもたらし、活性化するような映像の有り様が模索されたのである。これは、フィルムに対しビデオが、長時間、繰り返し映像を送出しても機械構造的に負荷が少ないという技術面での進展を前提に、音楽のイージー・リスニングのような視聴も可能になった、受け手側の変化がある。その上で、ビデオのメディア的特性を活かした実験の一つとして、「環境映像」は注目に値する動向だったのである。

飯村隆彦は1960年代初頭に赤瀬川原平や刀根康尚、オノヨーコらネオダダの作家や暗黒舞踏の土方巽らと関わりながら制作を開始し、戦後日本の実験映画で草創期を切り開いた作家の一人に位置づけられる。1960年代後半から70年代にかけて、彼は、一秒間24コマの静止画像から動く映像が形作られる映画の機械的な仕組みや、光を透過する薄い膜面であるフィルムの物質性等、映画をその根本をなす構造に立ち返って思考しようとする、構造映画の動向へと作品の方向性をシフトしてゆく。1990年代より展開している『あいうえおん』シリーズは、これら一連の実験の流れに沿いながら、画像操作で発語する作者自身の顔を歪ませて、ユーモラスな要素を加味した新展開といえる。その一方で80年代には、やはり構造映画から敷衍した別の方向性として、環境映像作品にも取り組んでいた。

文化情報センターが購入した飯村作品は『岩の瞬間』（1985年）と『ニューヨーク・デイ・アンド・ナイト』（1989年）、『エアーズロック』〈抜粋編〉（1990年）で、演出や作為性を排して風景そのものが立ち上がってくるような、研ぎ澄まされた撮影と編集の感覚は、構造映画を通過した飯村特有のものといえた。マルチビジョンでの放映を前提にしつつ、上映会でも使用できるクオリティの高いものをコレクションしたいという意志の反映といえる。

ただ、実際に開館してみると、マルチビジョンは催事情報を提供する装置としての機能

性が重視されるようになり、ビデオアート作品を放映することで得られるであろう、文化施設としての雰囲気醸成や質感の向上といったものは、積極的に求められなくなってしまった。『ニューヨーク・デイ・アンド・ナイト』は小杉武久の音楽と相まって、作品としての完成度は高いものの、55分と上映時間が長く、一時間のサイクルを基本に、その枠内に美術館と劇場の貸し会場も含めた催事情報や、文化情報センターの自主事業の告知などで番組を構成している中に収めることは出来ず、必然的に上映会で鑑賞する作品として扱われるようになっていった。

(2) 実験映画・ビデオアートのマスターピース

愛知県文化情報センターが開館記念事業の一環として行ったテーマ上映会「家族の映像」は、「家族」というキーワードから、実験映画やビデオアート、ドキュメンタリー、劇映画等の映像ジャンルを横断して、柔軟な作品選定によりプログラムを構成した。名古屋でも有数の繁華街・栄地区に位置し、また地下鉄で2、3駅ほど先の場所に名古屋シネマテークやシネマスコレといった、アート系の映画を上映するミニシアターが存在する環境であれば、当センターで紹介する主立った映像ジャンルは、ミニシアターでも上映が難しい実験映画やビデオアートを中心に据えることは必然といえた。しかしながら、実験映画を厳密にジャンルとして区分するのではなく、より広義に映像における実験性の探求ととらえ、劇映画等もプログラムに取り入れたい、というねらいも「家族の映像」にはあった。

上映の対象となる作品は、「実験性」を切り口にすれば劇映画まで拡張できるものの、作品の収集という観点では、やはり実験映画・ビデオアートが主な対象である。この二者の内、ビデオアートへとさらに絞り込んだ理由は、マルチビジョンでの放映の可能性を考慮したこともその一つだが、保存の観点から導き出した判断でもある。ビデオアートがビデオというメディアを用いた表現の可能性を追求するのに対して、実験映画の媒体はフィルムである。フィルムを保存するには、フィルム専用の保存庫を有することが望ましい。しかし、愛知芸術文化センターの設計段階から学芸員が関わっていた愛知県美術館と違い、開館の1年半前に映像担当学芸員を採用した文化情報センターでは、フィルム収蔵庫を設けるのはスケジュール上、不可能といえた。制作から10年、20年が経過して、著しく退色した映画を目にすることが、まだ日常的にあったこの時期、フィルム作品を収集することのリスクは明らかだった。

それでは、ビデオの保存にリスクがないかといえ、そのようなことはなく、むしろフィルムよりもさらに歴史が浅い分、実証データさえ十分にはないのだから、よりやっかいなメディアであるといってもいい。その一方で、国立国際美術館や名古屋市美術館等の先行施設でビデオアート作品を収集している事例はあり、美術館でビデオ作品が収集対象になりつつあったことも事実である。長期保存という点では正確な判断は下せないものの、ビデオアートが収集対象になった背景には、こうしたいくつかの要素が輻湊して導き出されたといってい

1992年の開館当時、ビデオアートはその歴史を振り返り回顧する対象というよりも、新興の芸術ジャンルという印象が強かった。1984年に東京都美術館で開催された「ナムジュン・パイク展 - ヴィデオ・アートを中心に」に合わせ、作家自身が来日したこともあり、

80年代にはビデオアート・ブームと呼んでいい社会現象も起きていた。80年代後半には、流行という状況は沈静化するが、90年代初頭はまだその余波は十分に感じられる空気があった。

映像作品のライブラリーを有する意義は、上映期間に限らず、常時、作品を視聴でき、鑑賞や調査、研究に対応可能となる点で、それは公立文化施設として望ましい姿といえるだろう。この点でビデオアートのジョージ・ワシントンとも呼ばれるナム・ジュン・パイクは、収集の対象としてふさわしい作家といえた。まだ浅いとはいえその歴史を振り返り、ビデオアートとは何かを本質的に学ぶ上で、パイクの作品は必須である。

もう一つ、パイク作品購入の決め手となった理由として、彼の作品が持つドキュメンタリー的な側面がある。例えば『ジョン・ケージに捧ぐ』（1973-76年）は、彼に大きな影響を与えたアメリカの前衛作曲家ジョン・ケージへのオマージュとっていい作品だが、ケージが代表作の『4分33秒』（1952年初演）を自ら街頭で再演するシーンも含まれている等、20世紀の前衛芸術シーンの貴重な記録ともなっている。文化情報センターは現代音楽のコンサートや、若手音楽家の実験的な公演も行っていたので、こうした公演事業との関連を持つことができる点もメリットといえた。

ビル・ヴィオラはパイクに続く、ビデオアートの第二世代と呼ばれる一群の作家の中で代表格といえる存在だった。テーマ上映会「家族の映像」で、当時の最新作だった『The Passing』（通過、1991年）を取り上げていたので、上映会で単発的に上映したものが、その後もライブラリーにストックされて、見返すことができる環境を作ることになる。ヴィオラはまた、初期作品においては自作自演という側面が色濃くあり、美術におけるパフォーマンスと、パフォーマンス・アーツの違いはあるものの、この両者の関係を考察し、あるいは橋渡しすることにつながるのでは、との思いもあった。パイクにせよヴィオラにせよ、彼らの映像作品は、現在ではビデオアートのマスターピースと呼ぶに相応しいものとなっているが、購入当時は文化情報センターが志向した、ジャンルの横断性や複合性を体現する作品、という視点があったのである。なおパイクとヴィオラをパフォーマンスとの関連において取り上げた上映会としては、1994年のテーマ上映会「ボディ&イメージ」がある。また両者の作品は、開館時以降も継続して購入し、パイクについては1995年開催のテーマ上映会「アジアの実験映像～ナム・ジュン・パイクを中心に～」で、ヴィオラは2001年の「第6回アートフィルム・フェスティバル」のプログラム〈ビル・ヴィオラ作品特集〉で、それぞれレトロスペクティブ形式で上映を行っている。

開館当初収集した日本人作家には、先に記した飯村の他に、松本俊夫が挙げられる。松本は1950年代からドキュメンタリーや企業PR映画の枠組みの中で、社会問題やタブーを取り上げたり、従来の映画文法を逸脱するような試みを行い、所属するプロダクションやクライアントからの反感を買いながらも、その挑戦的・実験的な姿勢と作風で注目されていった。ピーター主演の劇映画『薔薇の葬列』（1969年）で一般的に知られるが、この頃より実験映画とビデオアート制作に比重を高め、90年代初頭はこの分野の第一人者としての地位が確立されていた。東京に居住し、福岡や京都でも活動していたため、やや印象は薄いのだが、出身は名古屋で、地元出身作家といえる。松本作品は『Mona Lisa〈モナリザ〉』（1973年）から『Dissimulation〈偽装〉』（1992年）に到る7本を収蔵しているが、これは購入を



図2



図3

図2、3 2017年度第二期コレクション展時に、ビデオテークで松本俊夫『DISSIMULATION(偽装)』（1992年）を上映した際、松本がタイトル等を自筆したUマチック・テープのケースも併せて展示した(会期:2017年7月1日(土)～9月18日(月))。

依頼した際、作家が熟考の上選定したもので、いわば自選アンソロジーという性格も有している。

他にコレクションとして特筆できるのは、ジョナス・メカスとキドラット・タヒミックであろう。この頃、彼らは映画作家として活動していて、制作はフィルム・ベースであった。そのため、文化情報センターが収集したのはビデオ版ということになるが、デジタル上映が一般化した現在、その差異は、鑑賞においてはそれほど違和を覚えるものではなくなっている。⁵

5 映像作品の保存に向けた取り組み

芸術文化情報システムは、コンピューターやビデオデッキ、モニター等の機材はすべてレンタルで、5年程度のタームで契約更新する際、これらの機器も入れ替えている。2009年にシステムが第2期から3期に移行する際、Uマチック・ビデオデッキが新規に調達できないことが明らかになった。Uマチックは、テレビ放送や作品制作で用いられていた標準的な規格で、3/4インチとも呼ばれる。3/4とはテープ幅のことで、民生用のVHSやβマックスが1/2インチだから、テープ幅が広い分、画質も良い。92年の開館時は、Uマチックはまだ業務用で普通に使われていて、当センターの公演記録やCATV番組用にはβカムを使用する、併走状態だった。ただβカムの方が画質は良いとされ、当初Uマチック・テープで購入していたビデオアート作品も、作家側の意向でβカムでのみ販売されるようになったケースも起きていた。だから、Uマチックの退潮傾向は感じられていたものの、新規にデッキが調達できない事態が訪れたのは唐突だった。

(株) プロセスアートから販売されていたビデオアート作品は、「展示用」と「保存

5 両者とも、当時より試作的にビデオでの制作も行っていたが、より本格的な取り組みは後年となる。

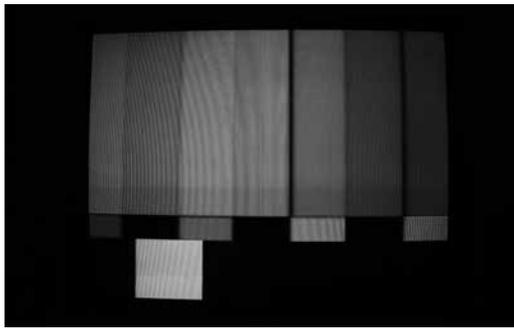


図4

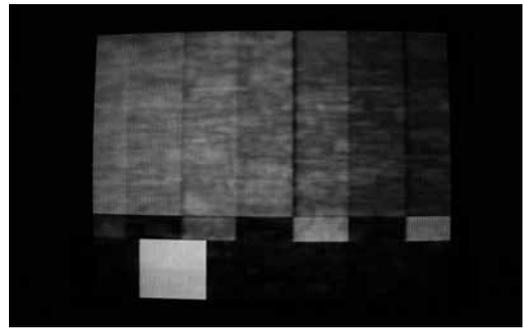


図5

図4、5 劇団B級遊撃隊『インド人はブロンクスへ行ったがっている』〈Body Side〉(1992年)公演記録テープより、正常なカラーバー(4)と劣化した状態(5)。

用」の区分があり、前者は購入したテープでの上映に限り権利許可されていたが、後者はこのテープから複製を作り、それを上映に使うこともできた。「保存用」テープは「サブ・マスター」とも呼ばれる。これはマスターに準じた使い方ができるテープという意味で、「上映用」に比べて摩耗や劣化のリスクが低減される分、保存に適しているといえるのだ。当センターでは、ビデオアート作品はUマチックないしβカム・テープで購入し、VHSやS-VHSテープに変換して、アートライブラリーでの視聴や上映に供していた。「保存用」テープは「上映用」よりも、複製権が許諾されている分、金額も2割ほど高額だが、当センターはアートライブラリーでの視聴を前提にしていたため、原則「保存用」を購入していた。⁶

その前提があって、この時に取ることができた対応が、第3期芸術文化情報システムのメイン機種として採用することが決まっていた、DVCAMへの変換である。第3期への移行期間内に変換作業を終えねばならなかったため、作業はただひたすらダビングを進めるという状況になったが、Uマチックはもちろん、将来を見据え公演記録も含めたβカム・テープのダビングを行った意義は大きい。2013年、劇団B級遊撃隊が92年の開館記念事業の一環として行った演劇公演『インド人はブロンクスに行きたがっている』のアートライブラリー公開テープが傷んでしまったため、復元できないかという相談が担当司書からあった。本公演は「Body Side」と「Soul Side」の2バージョンで行われ、マスターはともにβカムだった。βカムから、この頃アートライブラリーの一般視聴に使われるようになっていたDVDに変換したところ、「Soul Side」は正常だが「Body Side」は著しく画面が乱れ、それが全編に渡り続いている状態だった。幸い2009年時点でダビングしたDVCAMは正常で、ここからコピーを作ることで、今もこの公演記録はアートライブラリーで視聴できるのだが、わずか4年の間にβカムが急速に劣化したことに驚かされた。本公演記録2巻は、並びあう形で棚に保管されていたので、保存環境は同じといってよく、なぜこのような違いが発生したのか、おそらくはテープそれ自体に問題があったと推測できるが、正確なところは分からない。ただこの出来事は、当センターにとって映像保存の必要性を認識させる、最初の事件であったことは間違いない。

6 映像作品をサブ・マスターとして購入する方針は、2016年度に愛知県美術館が伊藤高志『SPACY』（1980年）を収蔵する際にも引き継がれた。

おわりに

当センターは改修工事中だった昨年（2018年）、第5期芸術文化情報システムへの移行も行っていた。この時に導入したのが保存に特化した映像メディアである、LTOだ。LTOはもともとコンピューター用データの保存のため開発され、それが映像にも用いられるようになった格好だが、注目すべきはテープ・メディアであることだろう。開館より27年を迎えた現在分かることはUマチックやVHSなどのテープが、思った以上に長持ちしていることだ。Uマチック・デッキを現在当センターは保有していないが、外部スタジオではまだ稼働していて、ダビング・サービスも行われている。外部作業でUマチックから良好な映像を復元した事例もある。

フィルムに比べて実証データが乏しいビデオは、それだけに様々な事例を残してゆく必要があるだろう。LTOには、現在は愛知県美術館所蔵となった「オリジナル映像作品」も収録してゆく予定だが、これも手探りの作業になることは明らかだ。その経験の共有が、映像保存の今後にも活きるのであれば、本稿執筆のような機会をまた持ちたいと思っている。