

# 1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について ——ビデオによる「コミュニケーション」の実現

伊澤文彦

## はじめに

本稿は、美術家の山口勝弘（1928～2018）が創作した、1970年代のビデオを用いた映像作品について考察し、その制作目的と作品形式について解釈するものである。

山口は、前衛芸術家集団「実験工房」に所属し、多様なメディアによる造形作品を制作し、日本におけるビデオ・アート、メディア・アートのジャンルにおいて先駆的に活動した人物である。山口の作品は、1960年代の蛍光灯やプラスチックを素材として用いた作品が日本における「環境芸術」の萌芽として知られているものの、1970年代のビデオを用いた映像作品については、作品の事例研究が未だ不十分であると思われる。

本稿では、山口の創作実践を包括的に理解する上で重要な1970年代の作品の特徴について考察し、山口がビデオを用いたことの意義について明らかにしたい。

まず、はじめに山口勝弘の創作活動の概要を述べ、次に、1970年代の山口の作品《Eat》（1971）と《大井町付近》（1977）について考察し、作家自身の言葉を引用しながら作品と制作目的を解釈する。

さらに、1970年代の創作活動の背景となる「ビデオひろば」の活動を踏まえ、1960年代の創作活動との比較を通して70年代に固有の創作活動について考察を加え、結論を述べる。

## 1. 山口勝弘の概要と活動年代区分

山口勝弘は1928年生まれで、1951年に前衛芸術集団「実験工房」に所属し、舞台芸術とのコラボレーションや音楽と美術の融合を企図した「オートスライド」作品の

制作、ビデオ作品の制作など、多彩な創作活動を展開した美術家である。山口が所属した「実験工房」の創作活動の特徴の一つとして、〈科学技術と芸術の融合〉をあげることができるが、山口は自身の創作活動においても積極的な科学技術の使用を志向した。1950年代の初期創作活動から科学的なテクノロジーや他ジャンルとのインターメディア的なコラボレーションを一貫して行なっており、日本における「環境芸術」あるいはメディア・アートを牽引した作家として注目すべき作家であると考えられる。

山口は、創作活動の中で、既製品やビデオ等のメディア・テクノロジーを多用しながら造形作品を制作したほか、舞台芸術や建築とのコラボレーションも多く、クロスジャンルの作品も多数制作している。筆者は、山口の多様な活動を概観するために、創作活動期を4つに分類した。

- ・1950年代 「実験工房期」
- ・1960年代後半～70年 「環境芸術期」
- ・1970年代前半～後半 「ビデオ・コミュニケーション期」
- ・1980年代～ 「パブリック・アート期」

先行研究における言及は、60年代後半から70年の大阪万博までのアートアンド・テクノロジー文脈における「環境芸術期」へのものが中心<sup>(1)</sup>であり、それ以降の時期について研究を進めることが重要である。山口は、大阪万博におけるパビリオン演出の後、「ビデオ・コミュニケーション期」に鑑賞者が能動的に作品や作品の制作プロセスそのものに関わることを重視していく傾向にあるため、70年前後の作品傾向の変化も追いながら論を進めていく。

山口はビデオ・アートの特徴を「メッセージを受け取る側がいつも受け身であるという芸術コミュニケーションの形態が崩れつつあるという点」であると説明し<sup>(2)</sup>、作品において、鑑賞者と作品とが相互に影響を与え合う関係性自体を新たな芸術コミュニケーションとして定義している。

本稿では、山口の言う「芸術コミュニケーションの形態」の実態を作品に即して検討し、1970年代の創作活動における作品の特徴の一側面を明らかにしていく。

1970年代の活動に関しては、先行研究において「芸術によるコミュニケーションの問題を解決する」という視点から、ビデオを用いて情報の伝達や討論の場をつくりだし、芸術を個人から社会へと拡張するためのプロジェクトを企画したという内容でまとめられている<sup>(3)</sup>。先行研究で言及された「芸術によるコミュニケーションの問題」についてさらに考察することで、作品の特徴を明確にしたい。

## 2. 山口勝弘の1970年代の映像作品の特徴

山口は、1970年代からビデオを用いた映像作品の制作に本格的に着手するが、その中で、鑑賞者との「コミュニケーション」がどのように機能したかを考察する。

今回は代表的な2つの作品《Eat》(1971)と《大井町付近》(1977)に着目し、その構造について分析する。

《Eat》(1971)は、向かい合って一緒に食事をする二人の作家(山口勝弘と小林はくどう)がお互いの行為を交互にビデオで撮影し合い、その構図全体をビデオによって撮影し、その場でモニターにリアルタイムの映像を流していく作品である。

山口は、「見る者が見られる者になる鏡像性、ライブなイベントを、メディア化してサイバネティック・スペースの中に溶解してしまう」ことを目的としていた<sup>(4)</sup>と述べる。実際に鑑賞者は映像を撮り合う二人の姿と、鑑賞者自身を含む周囲の環境を同時に鑑賞することになる。そこには、映像記録再生メディアであるビデオを鑑賞者が内包される環境を生成するシステムへ変化させるという即時性と再帰性のコミュニケーションが立ち現れる。

それはつまり、単にビデオで撮影したものを再生するだけではなく、映像記録再生メディアとしてのビデオを、記録・再生を繰り返すシステムそのものとして可視化するということである。そのことは、撮影したものをすぐに映し出せる「即時性」と、撮影と鑑賞行為を作品制作のプロセスに取り込むことで生じる「再帰性」によって可能になる。「見る者」と「見られる者」の関係性が自律的に生成する場のシステムを山口は顕在化させていく。

また、メディアを通して、鑑賞者や撮影者は流動的な制作プロセス(「見る者が見ら

れる者)に変わる鏡像性)に組み込まれ、結果として作品との相互的な「コミュニケーション」が発生していくことになる。ビデオにおける「即時性」や「再帰性」といった特性はリアルタイムでの流動的な「コミュニケーション」としてその場に立ち現れ、鑑賞者は単なる傍観者ではなく作品の制作者としても機能するのである。

これに対して、《大井町付近》はよりも環境に応じてリアルタイムに変化するイメージを体験することに主軸が置かれた作品である。3台のモニタ上には、品川区大井町周辺の風景(大井埠頭付近のトラックターミナル→興福寺の無縁仏→駅付近の雑踏)が、電子的な画像処理がかけられた映像が流れている。各モニタの両側には、衝立のように鏡が設置されており、モニタの映像が映り込むようになっている。観客とモニターの位置関係によって鏡に映り込んだ映像が変化していくという作品だ。

《大井町付近》の作品の特徴として重要なのは、〈鑑賞環境の作品化〉と〈非日常性〉の2点である。《大井町付近》はビデオを用いて〈メディアに固有の特性を顕在化させる〉という点で《Eat》と共通する部分があるが、自らの介入によって制作者としての鑑賞者が立ち現れるのではなく、鑑賞する位置によって変化するイメージを、鑑賞者として体験することが目的であると考えられる。鑑賞の仕組みそのものを作品化することで、鑑賞者が〈鑑賞行為〉に主体的に参加することを作品が誘発していくのだ。

また、山口は作品が「日常的な東京の風景から外れるものとして受け取られた」<sup>(5)</sup>と述べるが、これは映像を電子的に変調させることで鑑賞者の固定化した日常のイメージを〈非日常化〉することによって可能になったと思われる。鑑賞者は非日常的な視覚体験の中から日常的な風景を別の形で再発見し、それを媒介するメディアとしてのビデオを鑑賞経験の中でイメージから知覚することとなる。こうしたビデオの特性や非日常的なイメージによる鑑賞経験は、山口のビデオ作品に固有の特徴として、特筆されるものである。

### 3. ビデオによる〈非日常〉のコミュニケーション

山口の創作活動における「ビデオ・コミュニケーション期」において重要な団体として、山口が参加したグループ「ビデオひろば」がある。

3章では、参加作家の作品と創作活動を比較することで、1970年代の映像作品をさらに考察していく。

「ビデオひろば」は、1972年に結成された日本の実験的映像グループで、国際ビデオ・アート展「ビデオコミュニケーション Do It Yourself Kit」を契機に結成された。彼らは、ビデオをコミュニケーションのツールとして捉え、ビデオを介して一般市民の議論を促進する等の活動を行うことで、欧米圏の「ゲリラ・テレビジョン運動」のような既存のマスメディアに対するオルタナティブなメディアの創造を目指していた<sup>(6)</sup>。

先行研究においては、「ゲリラ・テレビジョン」的な「連帯的な対抗文化の形成」や「マスメディアに対する直接的な反抗の性格」は、比較的希薄であったと指摘されている<sup>(7)</sup>。

グループの実態は、鑑賞者あるいは参加者との相互的な交流を主軸とする日常に近い共同体的な枠組みでの活動であり、「ビデオひろば」では、「ビデオを人間同士のコミュニケーションとして使いこなす」ことが目指され、「ビデオウィーク」や「ビデオショー」、「ビデオシンポジウム」等のイベントが積極的に開催されている<sup>(8)</sup>。

山口は「住民参加における地域情報システム」(1973)を提案し、ビデオ作品を社会化するプロジェクトを開始している。

山口にとってビデオとは「情報を発見し、作り出す機械」であり、「地域社会の住民の意識調査のような固いビデオでも、撮ったテープの中にはホンネもタテマエもみな入っている」と述べ<sup>(9)</sup>、撮影する行為によって個人とのコミュニケーションを創出することの可能性に言及している。

しかし、撮影する行為によって生じるコミュニケーションとは、どういうものなのだろうか。本章では、「ビデオひろば」の活動において同時期に制作された作品の中から、中谷芙二子の作品を取り上げて考察する。ビデオのもたらす非日常的コミュニケーションが作品にどのように表現されているかを確認していきたい。

「ビデオひろば」の活動の一環で制作された中谷芙二子《水俣病を告発する会——テント村ビデオ日記》(1972)は、チッソ本社前で抗議活動をおこなう若者たちの様子がドキュメントとして映し出されていく作品である。また、抗議活動の参加者がピラを配る様子や、デモの様子が記録された映像がその場で再生され、若者たちが鑑賞

する様子も映し出されていく。

中谷の作品は具体的な公害問題の現場に取材していて、基本的に日常的な動作や風景をモチーフとする山口の作品とは異なっている。

しかし、ビデオの持つ〈非日常性〉を用いて、相互作用的なコミュニケーションを促進している点では共通している。中谷は、撮影行為における〈非日常性〉を制作プロセスの中に取り込むことで、連帯のためのコミュニケーション・メディアとしてビデオを利用していたと思われる。実際にビデオで撮影されるという体験によって、積極的にビデオに映りこもうとする人々や、自分が撮影された映像を見ながら談笑する人々の様子が作品から見てとることができる。

一方、山口は《Eat》における食事のような日常的行為を撮影行為によって〈非日常化〉することと、鑑賞者にビデオの特性に着目させ、制作プロセスへの能動的な参加を促す。《大井町付近》でも日常風景が映し出された映像を電子的に変調させることで、イメージを〈非日常化〉することに成功している。

〈非日常性〉の使用によるコミュニティへの有効性に関しては、ビデオを〈非日常性をもたらすメディア〉としてとらえるとする、コミュニティへの自発的参加を促すことは可能だったのではないかと思われる。

例えば、市民運動は、個々人の自発的参加と普遍的テーマへの取り組みを特徴とする<sup>(10)</sup>が、安保闘争時のように、意識的な参加よりも非日常的な偶然の出会いによるコミュニケーションの創出に有効性がある場合があることは指摘しておきたい。ビデオによってデモの様子が記録され、再生される「再帰性」は〈非日常性〉と結びつき、コミュニティが形成されるきっかけになり得る。

実際に、安保闘争時における「市民」の代表的存在として結成された「声なき声の会」の機関紙『声なき声のたより』では、偶然のきっかけでデモに参加し「抵抗」というよりも「連帯意識」や「非日常体験の充実感」を記している手記が目立ち、参加動機に関して、国家権力への抵抗（自意識）を共通項として取り出すことは難しいことが指摘されている<sup>(11)</sup>。

## 4. 1960年代～70年代の制作目的の変遷

### 4-1. 1960年代：欧米圏の「環境芸術」との距離

山口は自身の作品について語る際、「環境」や「環境芸術」という言葉を1960年代後半から頻繁に使用する。しかし、山口が述べるところの日本における「環境芸術」は、同時代の海外における「環境芸術」とは異なり、独自の芸術ジャンルである。

千葉成夫は、山口勝弘が考える日本独自の「環境芸術」の定義や、同時代の科学的なテクノロジーを発展させた作品を「環境芸術」と呼ぶことを批判する<sup>(12)</sup>。山口がメディア・テクノロジーを媒介して鑑賞者とコミュニケーションを実現すること自体が「環境芸術」だと捉えた背景には、日本におけるマクルーハニズムの受容<sup>(13)</sup>も指摘されているが、本稿では、作家の個別事例として1970年代の創作のルーツに注目する。

### 4-2. 「環境」を可視化するための実践

1960年代の創作活動において、プラスチックと蛍光灯を組み合わせて制作した「光彫刻」シリーズの創作に着手する。「光彫刻」シリーズは設計図面をもとに制作され、複製可能かつ、より大規模な環境へ作品を展開させていった。そうした創作実践は、日本における独自の「環境芸術」の展開によって「光彫刻」の創作から「トータルシアター」と自身が呼ぶ大規模な装置を用いたパビリオン演出に創作を展開させ、スペクタクルを引き起こすことを意図して巨大な上演の場としての環境の創造を行った。

山口は万博が「一種の視聴覚的メッセージの過剰表現を生んだ」ため、「テクノロジーを背景とする実験的芸術への拒否反応を持つ人々が現れてきた」こと、「私を含めて何人かの芸術家たちは、この会場が大量の観客に対する一方的コミュニケーションの場とならざるを得なかったことに、深い反省を抱いた」<sup>(14)</sup>と述べる。山口は、こうした発言をしながらも、結局は、1970年代以降もメディア・テクノロジーの使用は継続し、メディアの技術的側面と構造的側面、すなわちテクノロジーとメディアを分離し、テクノロジーを透明化しながらメディアとしての特性を現前化する方向性へ向かった。

制作理念については、美術批評家の中原祐介がテクノロジーを合目的なものとし、アートをめぐる問題からそれを分離しようとしているように<sup>(15)</sup>、山口も同様に、「芸術を芸術対象物としての作品として扱うのではなく、一種の情報メディアとして認識していく立場」<sup>(16)</sup>をとっている。

作品において、テクノロジーとしての側面を透明化し、メディアとしての現前性を表面化する山口の方法は、芸術の自律性から作品を引き離すロジックを用いることで、作品と鑑賞者の従来の関係性から逸脱していくようなコミュニケーションの場の創造を目指していたのではないかと思われる。

## おわりに

山口は、1970年代以降「ビデオ」という新しいメディアの使用を通して、制作プロセスとそのシステムを可視化する作品を制作した。

また、制作プロセスを鑑賞者が目にすることや、視線の移動による鑑賞経験の変化を作品に取り入れること、撮影行為によって日常的行為が〈非日常化〉されること等により鑑賞者が主体的に作品と関わる事が誘発された。

さらに、1960年代に山口が制作において目的化した「環境芸術」は、メディア・テクノロジーを用いることで既存の「環境芸術」（鑑賞者を包み込む環境を作品化した芸術）から逸脱する。1960年代の創作活動では、メディアとテクノロジーが不可分なものとして捉えられるが、1970年代の創作活動においては、テクノロジーとメディアが分離され、テクノロジーそのものは透明化され、メディアの特性が現前化される。

山口は「ビデオ」を何らかの視覚的イメージを表象させるためのメディアとしてではなく、制作プロセスを可視化するためのメディアとして用いることで、1960年代のメディア・テクノロジーを主題化させた創作活動から、鑑賞者個人と作品との関係性を作品化する方向へ創作活動を展開させたと言えるだろう。



註

- (1) 辻泰岳『鈍色の戦後 芸術運動と展示空間の歴史』水声社、2021年。  
飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容——」『立命館産業社会論集』、48号、2013年、103-122頁。  
榎木野衣『戦争と万博』美術出版社、2005年。
- (2) 図録「国際ビデオアート展”78」山口勝弘「ビデオ・アートの社会性」より
- (3) 井口壽乃「メディア・アートが生まれるとき——山口勝弘とその時代」『メディア・アートの先駆者 山口勝弘「実験工房」からテアトリヌスまで』美術館連絡協議会、2006年、212頁。
- (4) 『インテリア』（1973年11月号～1974年2月号）  
サイバネティックスペースは、山口によれば「コミュニケーションの場を参加者が自由に共有できること」「コミュニケーションの内容を、すべて細大もらさず確認できること」である。
- (5) 山口勝弘「風景と人間」『ビデオジャーナル』1977年8月1日号。
- (6) 欧米圏のビデオアートは、中央集権的な「テレビ」の分権化を志向する政治的運動としての側面もあった。その一つが「ゲリラ・テレビジョン運動」であり、そこで示された理念や実践の受容に伴い、「ビデオひろば」が結成された。「ゲリラ・テレビジョン運動」は、中央集権的なテレビの情報支配に対して、個人のメディアとしてのビデオを用いた連帯的な対抗文化の形成を試みた運動である。
- (7) 阪本裕文「初期ビデオアートのメディアに対する批評性」<https://www.collabjapan.org/essay-sakamoto-self-referentialjapanese>、2024/09/29 閲覧。
- (8) 北海道新聞「東京『ビデオ・ひろば』の場合」昭和48年、68頁。
- (9) 山口勝弘「ビデオ・ソシオロジーへの手がかり」『ビデオ・エクスプレス第1号』、1974年、10頁。
- (10) 道場親信「地域闘争——三里塚・水俣」『戦後日本スタディーズ2 60・70年代』紀伊国屋書店、104頁、2009年。
- (11) 松井隆志「六〇年安保闘争とは何だったのか」『戦後日本スタディーズ2 60・70年代』紀伊国屋書店、134-135頁、2009年。
- (12) 千葉成夫『現代美術逸脱史 1945-1985』晶文社、1986年、103-108頁。
- (13) 飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容——」『立命館産業社会論集』48号、2013年、117頁。  
山口勝弘「感覚の解放（生きている前衛 第10回）」『美術手帖』1967年10月号。
- (14) 山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド——20世紀芸術と機械』PARCO出版、1985年、59頁。
- (15) 中原佑介「テクノロジーとイマジネーション」『美術手帖』21巻、1969年5月、79-81頁。

1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について

- (16) 山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド——20世紀芸術と機械』PARCO 出版、1985年、61頁。