慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	リチャード・セラのフィルム作品： 「彫刻的フィルム」批判からみる作品制作態度
Sub Title	Criticism of the notion "sculptural film" and his attitude towards creations
Author	大前, 美由希(Omae, Miyuki)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2015
Jtitle	哲學 No.135 (2015. 3) ,p.111- 132
JaLC DOI	
Abstract	Richard Serra(1939–), one of the best-known postwar American sculptors produced films and video works. In "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra"(1978), Benjamin Buchloh acclaimed Serra's early films as "sculptural film" with which the contemporary sculpture comes to a climax. However, Serra has been strongly and repeatedly rejecting this view because the illusion on a flat screen is totally different from the sculptural experience to which actual physical space matters. This paper examines the discrepancy caused by means of the word" sculptural" between the sculptor's attitude and the critic's interpretation. The potential of each medium is essential for Serra's work, rather than mere novelty of an idea.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000135-0111

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

リチャード・セラのフィルム作品

――「彫刻的フィルム」批判からみる作品制作態度――

大　前　　美由希*

The Films of Richard Serra:

Criticism of the notion “sculptural film” and his attitude towards creations

Miyuki Ohmae

Richard Serra (1939–), one of the best-known postwar American sculptors produced films and video works. In “Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra” (1978), Benjamin Buchloh acclaimed Serra’s early films as “sculptural film” with which the contemporary sculpture comes to a climax. However, Serra has been strongly and repeatedly rejecting this view because the illusion on a flat screen is totally different from the sculptural experience to which actual physical space matters. This paper examines the discrepancy caused by means of the word “sculptural” between the sculptor’s attitude and the critic’s interpretation. The poential of each medium is essential for Serra’s work, rather than mere novelty of an idea.

* 慶應義塾大学大学院文学研究科美学美術史学専攻博士課程　現代芸術論

はじめに

戦後アメリカを代表する彫刻家であるリチャード・セラ（1939-）は1968年から10年ほどの間，フィルムやヴィデオを用いた映像作品の制作も行っていた．

1960年代半ばはまさに，芸術家たちによってフィルムやヴィデオといった映像作品の制作が試みられた時期であった．ヴィデオ機材が一般向けに販売され始めたのがこの頃であり，またフィルムに関しては，1920年代にも多くの前衛的な作品が制作されていたが[1]，次の隆盛期にあたるのが60年代であり，アメリカでも「ニュー・アメリカン・シネマ」として商業映画から距離をとった個性的で前衛的な映画が制作された[2]．

セラも早い時点からロシア映画や実験的なフィルム作品に強い関心を寄せていた．パフォーマンスやフィルム制作を行う芸術家たちとも積極的に交流し，映画監督ジョナス・メカスのアンソロジー・フィルム・アーカイヴなどの上映会に通っていた．1969年には，アムステルダムでの“Op Losse Schroeven[3]”展やベルンでの“When Attitudes Become Form”展などへの出品のためにヨーロッパを訪れているが，その展覧会ではマイケル・スノウの代表作《波長 Wave Length》を何度も上映している[4]．

セラによる映像作品の制作は，1968年のフィルム作品《鉛をつかむ手 Hand Catching Lead》（図1）から始まり，ほぼ10年後1979年のフィルム作品《鉄工所》まで行われていた．この中でヴィデオ作品は1971年の《不安なオートメーション》に始まり1974年の《囚人のジレンマ》までである．作品数はフィルム14，ヴィデオ6，合計20作品である．フィルム，ヴィデオどちらの作品においても，パフォーマンスなど他の分野の芸術家とのコラボレーションが見られる．作品には，厳密な区分はできないものの，身体・ジェスチャーをモチーフにしたもの，媒体の特性を探求したもの，メディアを揶揄するような政治的な内容のものがあり，多様な展開が見られる．こうした展開の根底には，媒体のもつ可能性と向き合うセラの

一貫した制作態度があると考えられる．

セラが最初のフィルム作品を出品したのは，1969年5月19日から7月6日にかけてニューヨークのホイットニー美術館で開催された「アンチ・イリュージョン：手続き／素材」Anti-Illusion: Procedures/Materials展においてであった．セラは数点の彫刻作品とともに彼にとって最初のフィルム作品である《鉛をつかむ手》（1968）も出品した．ミニマリズム後の最も重要な展覧会の一つとされるこの展覧会に出品した作家たちは，セラの他，ロバート・モリス，ブルース・ナウマンといった造形作家たちをはじめ，マイケル・スノウ，セラとも親交の深かった音楽家フィリップ・グラス，スティーヴ・ライヒら，総勢22人であった．「アンチ・イリュージョン」展を担当したマーシャ・タッカーは「この展覧会には，過去の芸術の伝統と関連したイリュージョニズムは存在しない」と述べている[5]．この展覧会の出品作品は，同じく再現的なイリュージョンを排したミニマリズムとは異なるかたちで，例えば可塑性の高い素材を好んで用いて，展覧会のタイトルでもある，作品制作の「手続き」と作品の「素材」とを，あるいは作品制作のプロセスを明示することで，あらゆるイリュージョンを排除した[6]．例えば，エヴァ・ヘスはチーズクロス（目の粗い薄手の綿布）を，バリー・ル・ヴァやアラン・サレットはフェルトを用いて不定形の作品を制作した[7]．スティーヴ・ライヒやフィリップ・グラスは音の反復によって，伝統的な音楽的時間というイリュージョンを破壊した[8]．

この頃制作されたセラのフィルム作品について，美術史家ベンジャミン・ブクローは，「彫刻的フィルム sculptural film」と呼び，当時の彫刻表現において試みられていた「（制作）プロセスの明示」の，より優れた実現として高く評価した．しかし，セラ自身は直後のインタビューから近年まで一貫してこの「彫刻的フィルム」という概念を繰り返し否定し続けている．このような事実については現在までわずかに言及されるにとど

まっているが，セラの反論の意義について考察し，彼のフィルム作品を芸術の伝統的な区分を超える試みとして捉えることは，セラの彫刻作品を研究する上でも有効な視点を提供してくれるように思われる．

本論文では，議論の焦点を彫刻制作との関連に絞るため，最初期といえる 1968 年から 69 年に制作された，手の動作をモチーフにしたフィルム作品，とりわけ《鉛をつかむ手》を中心に，ブグローとセラの主張を比較検討していく[9]．以下の検討を通じて，両者における「彫刻的」という概念の相違から，セラが「プロセスの明示」という 1970 年前後の芸術家たちに共通する関心を有しながらも，常に媒体に固有の性質を見極め，その可能性を探求するという態度を基本としていたこと，またこのフィルム作品においてすでに，後に展開される巨大彫刻作品に通ずる関心が認められることを指摘したい．

1　セラのフィルム作品――プロセスの明示

1.1　フィルム作品制作に至るまで

セラがフィルム作品を制作するきっかけとなったのが 1967–68 年の《動詞のリスト Verb List》およびこのリストから制作された彫刻作品であると思われる．そもそもセラは画家としてキャリアをスタートさせており，1960 年代前半には，絵具を入れた 30 ものバケツを並べた上でそれぞれ 1 分ずつランダムに塗るという「絵画を基盤へと還元させる試み」を行っていたが，行き詰まりを感じていた．旅行先でヴェラスケスの《ラス・メニーナス》を観たことをきっかけに，絵具を用いてイリュージョニスティックな空間を構築すること，すなわち絵画制作を放棄し，当時身の回りにあった物，生きた動物とぬいぐるみとを並置して，イリュージョンと現実 reality とを対比するような作品も制作した[10]．こうした試みの中で，セラは最終的な成果を企図することでアイデアとしての作品の限界を決定するのではなく，制作のプロセスそのものに自らを巻き込みたいと考

えるようになった．プロセスの中に組み込まれれば，最終結果について関わらなくて済む．このような作品制作を可能にするシステム構築のために，セラは彫刻の素材に対し可能と考えられる動作を一覧にした，動詞のリストを書き出した．セラはこのリストについて「自分と，素材と，場 place と，プロセスとを関連付けるための行為」[11] のリストだと，述べている．このリストは，彫刻を構築するプロセスを作品に明白なかたちで残す論理を示すものとして作られた．すなわち，このリストから作った彫刻作品を見れば，誰でも，それが作られたプロセスを再現できるのである．こうしてセラは，1960 年代末から《動詞のリスト Verb List》にあげた「巻く to roll」「持ち上げる to lift」（図 2）「裂く to tear」「はねかける to splash」といった動作を実際に鉛やゴムといった可塑性の高い物質に対して及ぼすことによって，作品を制作していった．

セラにとってこれらの作品制作は新たな彫刻の「発明 invention」にむけた遊びに満ちた playful 実験であった．2 年ほどこうした実験を重ねた後に改めて振り返った際，セラは《裂く Tearing pieces》などの一部の作品は，まだ「図と地」といった絵画的な慣習を抜け出していないと気づいた[12]．なぜなら，上から見た場合に床は平面のキャンバス（地），鉛という要素はその図として見ることができるからである．一方，《持ち上げる To Lift》などは，しなやかなゴムのシートの上に重力の効果が示されていた．この気づきによってセラは，後の彫刻の制作の鍵を見つけることとなった．それは，重力そのものを扱うことであった．「力としての重力を使って制作することは形の安定性を攻撃する一つの道なのだとわかってきた．ある構造において各部分の必然性が明確で，固定して接合されたところのないときの重力のバランスによる条件を打ち立てようと決めた」という[13]．

こうしてアンチ・イリュージョン展に出品された作品《1 トンの支え（カードの家）One Ton Prop（House of Cards）》（1969 年）（図 3）は制作さ

れた．この作品は，1 枚 500 ポンドの鉛の板が 4 枚立方体上に組み合わされ，板同士の摩擦と重力とのバランスのみで自立している．

また，動詞のリストからの作品《鋳こむ Casting》（図 4）は，展示室の壁と床との境に鉛を投げつけて，冷却後にはがすという行為を繰り返し，鉛の塊を複数並べることで，素材に加えられた行為とその時間性がより強調されたものとなっている．また，鉛の塊は展示室の壁と床の角から型を取ったものであるから，その形はこれが置かれている展示室を言及している．それは，展示室を地として浮かびあがる図であるというよりは，むしろこの展示室と不可分であるといってよい．セラは，この《動詞のリスト Verb List》からもたらされた彫刻作品が有する時間性について，「それら彫刻の制作という濃縮された時間とそれらを見るという持続した時間」[14] という 2 つの局面を指摘している．

1.2　フィルムの制作

セラが最初のフィルム作品《鉛をつかむ手》を撮ることになったのは，《1 トンの支え（カードの家）》の制作時であった．同じ頃，セラは，セント・マークスプレイスで上映されたフィルム作品や，とくにイヴォンヌ・レイナーの《手の映画 Hand Movie》を見たことで，フィルム作品を作ることが自分にも開かれていると感じたと語っている[15]．セラは映像作品《鉛をつかむ手》の制作のきっかけを次のように語っている．

「どのようにそれ〔フィルム作品の制作〕をすることになったか，正確に覚えている．誰かが，《カードの家》の制作をフィルムにしようと言ったのだ．当時，私のロフトで，〔フィリップ・〕グラスと一緒に《カードの家》を立てていたのだが，崩れてしまわないか心配で，台車であちこち移動させたり，きっちり精確にプレートや棒を立てかけたり散々やっていた．ただ作品を組みたてるためだけに，極度の集中が必要だった．そうして我々が作業しているのを誰かがフィルムに撮りたがったのだが，そうし

たフィルムは説明や描写以上のものにはなりえないと私は思った．もし何らかの映画による類推 filmic analogy を私が扱うなら――彫刻作品を作るための鉛を使って――自分の手を「装置 device」として用いるならば，たぶんできるだろうと考えた．イヴォンヌ〔・レイナー〕のフィルムや，ウォーホルの独特の無関心さでカメラを用いるすばらしい自由さが，私にもできるだろうし，とても面白くなるだろうと思わせてくれた」[16].

《鉛をつかむ手》は 16 mm フィルムによる 3 分の作品である．映し出されるのは，画面右側から中央にかけて，開いた手のひらをこちらに向けて突き出されているセラの手である．そこに画面上からちょうど手のひらほどの大きさの，四角の鉛の板が繰り返し落とされる．鉛が落ちる時間は 1 秒よりも少し遅いくらいである．鉛の板が落ちてくるたびに，セラの手は鉛を掴もうと閉じられる．鉛は掴めることも掴めないこともあり，また掴めてもすぐ手放して，次の鉛の落下を待つ．このような動作が繰り返される．

セラが「映画による類推」と呼ぶこの《鉛をつかむ手》が，作品の制作のプロセスを説明する単なる記録映像ではなく，フィルムを作品制作の媒体として積極的に扱おうとするものであるならば，それはどのような性格のものであろうか．

まず第一に指摘できることは，先に上げた《動詞のリスト》の中から「掴む」「落とす」という動詞を作品にしたことである．1971 年の『アヴァランチ』誌に掲載されたセラのフィルム作品を紹介する記事には，この《動詞のリスト》も掲載されている．そして，彫刻作品である《一トンの支え（カードの家）》も《鉛をつかむ手》も使われている素材は同じ鉛である．手が「装置」となるのは，彫刻作品の制作において素材に働きかけるのは作家の手である，すなわち《動詞のリスト》が彫刻において実現される際，その動作は作家の手を通じてなされるからである．また，落ちる鉛は，物と重力との関わりを端的に示している．そしてセラ自身が述べ[17],

A. L. リーズも指摘するように[18]，ロールフィルムの構造を考えた時，落ちてくる鉛の板は，上映に際して下方に流れていくフィルムのコマのアナロジーでもあるのだ.

セラは同じ 1968 年に同様の手の動作をモチーフにしたフィルム作品を《手，鉛，てこ Hand Lead Fulcrum》《掻き集める手 Hands Scraping》《縛られた手 Hands Tied》の 3 作品，制作した．これらのフィルムにおいても，映っているのは手だけであり，手がある一種類の動作を遂行している.

2009 年に東京国立近代美術館で開催された『ヴィデオを待ちながら——映像，60 年代から今日へ』展のカタログに掲載の三輪健仁の作品分析によれば，これらのフィルム作品で問題となるのは，運動する身体の感覚，特に触覚である．三輪の《鉛をつかむ手》の分析によれば，落下する鉛を掴もうと手が閉じられ，その運動を停止させると，時間的かつ空間的な静止が訪れ，視覚的なイメージに代わって，手と鉛の接触による触覚的なボリューム，生々しい物質性を観者は知覚する．しかし，掴んだ鉛はすぐ手放され，落下する鉛を掴もうとする動作が反復され続ける．フィルムという媒体を用いることで，反復のプロセスは文字通り時間のなかで展開される[19].

このことは他の作品についても指摘できる.《縛られた手》では，細い縄できつく縛られた両手が縄をほどいて自由を得るまでのプロセスが映される．手が縄と格闘する様子を通じて，縄のくいこんだ腕の不自由さ，そこから解放されるまでの触覚が伝達される.《鉛をつかむ手》では，行為が反復されるが，他の作品では，「くずをかき集める」「手で（疲れるまで）鉛を支える」というタスクを遂行し終えたところでフィルムは終わる.「つかむ」という行為は一瞬で済んでしまうので反復が必要だったということもあるだろうが，この反復によって，繰り返し落ちる鉛の板とフィルムのコマとの間にアナロジーが生まれ，この作品を特別なものにしてい

る．

身体感覚を伝達する効果は，撮影される光景をカメラのフレームで枠どるというフィルムの性格によっても効果的に生み出されている．実際に見る時とは違い，動作を行っている手だけをカメラのフレームにおさめることで，他の要素が切り捨てられ，行為だけが強調されるのである．

またセラは，身体感覚の伝達をコミュニケーションの問題ともとらえていた．セラはこれらの映像作品が紹介された『アート・フォーラム』誌において次のように述べている．

「タイム -モーション分析プロジェクター〔スローモーションのフィルム再生システム〕は観者の観察における反応を作り変える．それは，遠隔通信 telecommunication の道具として，観者に動作学的な抽象の中で情報を提供する．複雑な動作の構造（フィルム）が示す双方向的で連続的な流れは，身体の動きがもたらすコミュニケーションのシステムを露わにするのだ」[20].

ここで動作学 kinesics という言葉が出てくるが，セラは当時生活を共にし，コラボレーションも行っていたジョアン・ジョナスの影響から，アメリカの人類学者レイ・バードウィステルの動作学の著作を読んでいた．セラが関心をもったのは「どのようにして人が身体の動きやボディ・ランゲージを分析しうるのか，身体のシグナルとは何であるのか」ということだった [21]．言語学事典によれば [22], 動作学は身振りや顔の表情などの身体の動きを対象とした研究であり，動作学的コミュニケーション kinesic communication とは，言語の，とくに音声言語にたいする補完的，補足的，そして時に代用の様態 mode である．特にセラのフィルム作品との関連で興味深いのは，バードウィステルが，人々が映画を観る時に反応する仕方を分析し，目の動きや顔の表情，姿勢を通じて，無意識に情報を伝えているらしいことに気づき，人間のコミュニケーションにおける身体の動きの役割について議論を展開した [23] ことである．セラは手の動作を示す

フィルム作品において，単純な身振りをモチーフとすることで，音声言語とは別に身振りから人が受け取る情報について注目した．またそれがフィルムの映像であることで，フィルムの中の演者の運動知覚が，演者とは時間も空間も隔てた観者へと伝わっていくことを，セラは広くコミュニケーションの問題として捉えていたのである．

2 「彫刻的フィルム sculptural film」

2.1 ジャンル横断的な新しい芸術

セラの映像作品は，ホイットニーなどの美術館（展覧会）や前衛映画の上映会，ギャラリー，またアンソロジー・フィルム・アーカイヴでも上映された．セラの作品は，1970 年前後の，絵画，彫刻といった伝統的な芸術のジャンルの区分を横断する新しい芸術の一つとして受け取られた．ロザリンド・クラウスは『近代彫刻のパサージュ』の最終章の冒頭で《鉛をつかむ手》を取り上げ，ジャッドの作品における反復を念頭に置いて，「反復を創作の方法〔…〕とみなしていることにおいて，セラのフィルムはそれよりも 7, 8 年前に展開した彫刻の伝統 sculptural tradition とつながるものである」と評している[24]．またこのクラウスの評に肯定的に言及しながら，ブクローは，1978 年の論考「リチャード・セラの作品におけるプロセス彫刻とフィルムについて」において，セラのフィルム作品を「彫刻的フィルム sculptural film」として高く評価した[25]．1999 年の A. L. リーズの著作『実験的フィルムとヴィデオの歴史』（前掲，注 2）においても，フィルムという媒体に強くこだわってヴィデオなどの他の媒体を退けた前衛映画の監督たちとの比較においてではあるが，セラの《鉛をつかむ手》をやはり伝統的なジャンルの区分に挑戦する当時の芸術家のあり方から生み出された映画としてとらえられている．「彫刻的フィルム」という言葉がジャンル横断的な実験的フィルムを指す術語として広く浸透したということは確認されていないが，後に述べるようにセラが自らのフィル

ムについて述べるときに言及するのがこの評価であることから，ここではブクローの論考について考察したい．

ブクローの論考は次のような文章で始められている．「今日では，芸術作品を，かつて古典的な媒体区分が与えていた揺るぎない役割といったものと同一視することは，ますます難しくなっている」[26]．ブクローは，新しい芸術作品は，絵画や彫刻といった特定のジャンルの区分を乗り越えるもの，もはや絵画でも彫刻でもない何かである，とする．このような立場からブクローは，セラのフィルム作品を「単一の媒体による特定の伝統に属さない」として評価するのである．

2.2　彫刻への運動性・時間性の導入――プロセス彫刻

ブクローは，そもそもセラやブルース・ナウマンら1960年後半のアーティストが，フィルムという媒体に関与することになったのは「彫刻の性質についての新しい理解が，フィルムという媒体――まさにその定義において時空の連続を表象することを可能にする媒体――に最も容易に翻訳される」からだと主張する[27]．

ブクローがここで「フィルムに翻訳される」新しい「彫刻」として考えているのは，他の段落で「プロセス／彫刻的フィルム」と言い換えられるように，作品制作のプロセスの明示を特徴とする「彫刻」である[28]．セラたちの一世代前にあたるミニマリズムの彫刻には認められなかった，制作プロセスの明示によって，作品に時間性と運動性とがもたらされ，フィルムという媒体に焦点があたったというのが，ブクローの主張である．

これらの「プロセス彫刻」の新しさについて，ブクローは次のように分析する．「これらの作品に見られる造形的素材への操作は，おそらく何より，閉じられた彫刻的「塊」という伝統的な見方を浸食し，それを空間的な場 field に置き換えるために行われる．ちょうど，生産プロセスの視覚化と彫刻の物質性の紛うことなき現前とが，空間内に「塊」としてある彫

刻的客体を溶解し，それに取って代わるのと同じように」[29]．そもそも彫刻は，観者と同じ空間を共有する，ある形づくられた一個の立体であった．ミニマリズムの彫刻においては，形体が物体としての最小限度にまで切り詰められていたが，それはまだ一塊の立体として，対象として存在していた．ブクローは，制作プロセスを明示するような作品の体験は，対象としての立体に集中するのではなく，作品の置かれた場へと開かれるのだという．

ブクローが「最初の真正なプロセス彫刻」としてあげるのは，セラの《はねかける（Splashing）》（1968）や《鋳こむ》といった《動詞のリスト》から作られた一連の作品である．展示室の一辺にはねかけられた鉛や，繰り返し鋳造され並べられた鉛は，作品制作における動作の生々しい痕跡であり，その動作とそれが行われた場所である展示室の一辺以外は指し示していない．つまり，展示空間を「地」（背景）にして独立に浮かび上がる「図」として対象化されるというよりはむしろ，展示室と階層差を持たない状態でそこにあるといえる．ブクローによるこのような分析は，先に見た，これらの作品の制作経緯についてのセラ自身の証言と矛盾していない．ブクローは，これらの彫刻作品には，塊としての物質性よりも，それが形成される時間性が導入されたとみる．そして，彫刻制作において素材に対してなされ得る動作を列挙した《動詞のリスト》から，これを体現するものとしていわばシステマティックに複数のプロセス彫刻が生み出されたことと同様に，初期のフィルム作品が，このリストにある動詞をモチーフにしていることに注目し，「プロセスフィルム」すなわち「彫刻的フィルム」を論じることになる．

2.3　彫刻の非物質化としてのフィルム作品

ブクローは，セラのフィルム作品を評価するにあたって使った「彫刻的フィルム」という言葉について，まず次のように述べる．「制作者がロダ

ン以後の近代的伝統に属すると見なされうる彫刻家であること．そして彼のフィルムにおけるアプローチが明確に「彫刻的」である，すなわち私たちが他のアーティストのフィルムに認めるような，フィルム的あるいは絵画的な実践とははっきり異なっていること」[30]．言い換えれば，彫刻家によって制作されたフィルムであること，制作のアプローチが独特な意味で「彫刻的」であることにおいて特異であること，だが，これらの言葉からはフィルムにおける「彫刻的」アプローチがいかなるものであるか読み取ることができない．

ここで，逆に「彫刻的」ではないフィルムについて確認するならば，まず，物語の要素と写真的イメージとの組み合わせを用いた従来のフィルム作品と，彫刻家以外の芸術家が彫刻とは異なったアプローチで制作したフィルム作品である．後者の例として，ブクローはフェルナン・レジェの《バレエ・メカニック》をあげている．このフィルムには，特定の物語はなく，運動する機械や人間の身体のパーツがクローズ・アップされ，それらのイメージがときにプリズム的に並置されている．ブクローは，このフィルムは「空間のなかで運動する身体」へ関心を向けながらも，当時の絵画的な分析手段をフィルムの技術へと翻訳しており，キュビズムの画家によるものだとみなしている．

ブクローが具体的に「彫刻的」フィルムとしてあげるセラの作品は，《鉛をつかむ手》をはじめとした手の作品群と1969年の《フレーム》である．これらの作品の制作の背景としてブクローが注目するのが，先に述べたように「アンチ・イリュージョン」展に出品していた音楽家スティーヴ・ライヒの言葉である．ライヒはセラの彫刻について「彼の作品と私の作品はともに，〔…〕心理状態に関するよりも物質とプロセスに関するものである」[31]と発言しており，ブクローはこのような意識がセラのフィルム作品制作にも見られるとする．

セラのフィルム作品は2つの新たな手続きを有している，とブクローは

分析する．ひとつは，身体の「断片化」である．すなわち，人間の手や腕といった断片のみを出演させることで，観者と演者との間に主客関係が成立することを防いでいるのだという．そうして，観者は，フィルム作品が枠取る身体的行為を，「自己認識 self-perception」において経験し，あたかもフィルムの映じる像によって「自己」の境界が拡張されるかのようだという[32]．このような「断片化」は，フィルムのフレームによる身体の一部分の枠取りが，演者から観者への身体の運動感覚の伝達を可能にしたという指摘である．またもうひとつは，タスクとされたある動作のプロセスがリアル・タイムで展開されるということである．これは，彫刻では制作のプロセスが痕跡として残されているのに対して，フィルム作品では，プロセスの結果だけでなくプロセスそのものも明示するが故に，構成する要素と作品全体とがより高度な自己同一性を有しており，観者は作品制作のプロセスを目の前で体験することが可能になるという指摘である[33]．

こうしてブクローは，制作のプロセスという時間性の導入において，空間と時間とを同時に観察できるフィルムが，彫刻よりも優れた媒体として浮上したと主張する．それがプロセス彫刻から彫刻的フィルムへの移行と捉えられる．セラのフィルム作品において「実体的現象としての彫刻 sculpture as a concrete phenomenon」が「彫刻的フィルム sculptural film」へと乗り越えられ，それは「彫刻の非物質化 the dematerialization of sculpture」なのだとブクローは評する[34]．フィルムの媒体としての優位性を強調して「現代彫刻は彫刻的フィルムにおいてその極点に達した」[35]とするのが，ブクローの見解である．

3 「彫刻的フィルム」概念の否定――セラにおける「フィルム」と「彫刻」との差異

ブクローの論考が発表された一年後の 1979 年，アネット・ミケルソンとのインタビューにおいて，ブクローの説について話をふられたセラは，

「彫刻的フィルム」という概念を即座に否定している．この態度は一貫しており，2004年のハル・フォスターとの対談においてもセラは，ブクローにふれるまでもなく，はっきりと否定している．「彫刻的フィルム」とみなされることに対する拒絶，あるいは，そもそも「彫刻的フィルム」といったものの存在を否定する根拠は，フィルムと彫刻とは，それぞれのあり方が2次元と3次元とで全く異なっているからである．セラは次のように述べている．

「誰かがカメラと一緒にスロウ・ドリー（移動式撮影台機）を使っていたり，短縮された空間へとだんだんと入っていったりする時，私にはそれが自分は入って行けない平らな平面の上のイリュージョンに関わっているように見える．それを理解される仕方においては時間の中での身体の連続した動きが否定される．それは修正された視点なのだ．それはスクリーンの全くの平面性を考慮している．わたしはフィルムの基本的な想定は，いずれにせよ彫刻的ではありえないといつも思ってきたし，彫刻において彫刻的とされることとフィルムにおいて彫刻的とされることとの間に類似を求めることは，彫刻が何であり常に何であったのかを本当には理解することにはならないと思う．〔…〕彫刻の経験がフィルムのイリュージョンに似ているとか影響しているとかと言うことを――私はいつもナンセンスだと思ってきた」[36]．

この発言から読み取れるのは，目の前にある媒体の本質を厳しく見極めようとするセラの態度である．セラにとって，媒体が有する諸要素と自らがどのように関わるべきなのか，という問いは制作において看過することができない[37]．フィルムという媒体が有する創造的条件は，光，セルロイド，プロジェクター，そしてフレームといった素材によるものである．セラにとってフィルム作品の本質は，光がプロジェクターからセルロイドのコマをとおして平らなスクリーンに投影されることによるイリュージョンである．このような平面上のイリュージョンを通じて，セラのフィルム作

品においては，フレームによって身体の部分を枠取り，その運動性を強調することによって，観者に，フィルムに撮られた演者との時間と空間とを隔てたコミュニケーションが促される．

ところで，カメラのフレームを通した知覚は現実の知覚とは異質なものであり，そこではいかなる現実の空間 space も問題となっていない．セラは次のように述べている．「フレームが彫刻的であるという可能性はないと私は考える．フレームは，現実の物理的な空間を否定するが，この空間が彫刻的なのだ」[38]．彫刻的ということでセラが理解しているのは，作品である物と観者がそこに存在している物理的な空間であり，そこに生じる経験である[39]．彫刻においては素材，大きさ，重量，重力，バランス，場所，光，時間，運動といった要素との関係が問題となる．少なくともセラの彫刻制作においては，そこに物理的に存在しているもの以外に意識を向かわせるようなイリュージョンは慎重に排除されている．イリュージョンを排除するための手法が制作プロセスにおける運動性の明示であり，素材の重量と重力とのバランスへの注視なのである．

このようにセラが主張する「彫刻的」とブクローの主張する「彫刻的」とは異なっている．ブクローが「彫刻的フィルム」と述べるとき，その「彫刻的」とはプロセスの明示を通じて時間と運動の要素がとりこまれた 1960 年代末の彫刻のあり方を示している．ブクローの視線は，絵画，彫刻，フィルムがそれぞれの媒体の相違を越えていく新しい芸術のあり方に向いている．セラがこれを承知していないわけではない．しかし，まさにこのようなブクローの「彫刻」観をセラは拒絶しているのである．《動詞のリスト》をもとに制作のプロセスを明示するには彫刻よりもフィルムの方が優れているとしたり，プロセスの明示をそのまま彫刻的と捉えたりする主張が問題なのである．セラは作品制作において，それがフィルムであろうと彫刻であろうと，目の前にある媒体にどのように関わり，その表現の可能性をどのように開いていくか，という問いに正面から取り組んで

きた．そのセラにすれば，新たな芸術の創造について，彫刻や絵画といった特定のジャンルに属さない芸術，といった概念の新規性を持ち出すことは，本質的でなく，不可解なものに思われたのである[40]．

おわりに

セラの言う「映画による類推」とブクローの言う（「彫刻の非物質化」としての）「彫刻的フィルム」との決定的な差異は，媒体の区分を当然引き受けるべきものと捉えるか，乗り越えるべきものと捉えるか，にある．

セラが手のフィルムを作れそうだと感じ，それを「映画的類似物」と呼んだ際，彼はフィルムという媒体に彫刻の手続きを真似る可能性を見いだしたのである．セラのフィルム作品は確かにプロセスを明示してはいるが，プロセスの明示という手法を絶対視はしていなかった．同時期の《一トンの支え（カードの家）》は素材の重量と重力とのバランスを取り扱った作品であり，プロセスを明示した作品ではない．セラがプロセスの明示を手法として選んだのは，物がそれ自体とは別のものを示すイリュージョンを生み出したくなかったからである．

これまで述べてきた各々の媒体に対する意識は，むしろ，フィルム作品を制作するなかで明確化したのだとも言える．なぜなら，1969年にセラはカメラのフィルムの枠どりに注目し，空間に対するフィルムを通じた知覚と現実の知覚との差異をテーマにした《フレーム》という作品を制作しているのだが，フィルムと彫刻との差異をより明確に意識する必要があったからこの作品を作ったのだ，と作った後になって気づいた，とセラが述べているからである[41]．

1970年以降になると，セラは，フィルムでは，フレームが生み出すイリュージョンを効果的に扱った作品へと，彫刻では，作品を巨大化させていき，観者が歩きまわることで空間や時間，物質性や重力を知覚させる方向へと進んでいった．巨大な鉄のプレートがバランスを保って立つ作品

《サイトポイント Sight Point》（1972-25）などは《1 トンの支え》からの発展であり，プレートが点在する広大な敷地を歩きながら観て回る作品《シュネムンク　フォーク Schunnemunk Fork》（1991）は，《動詞のリスト》から続く動作への注目が観者の動作・運動へと発展したものと言ってよいだろう．後者は，フィルム作品における時間の展開が，観者が歩きながら作品を見ることで，物理的な空間の知覚に即して可能になったと捉えることもできるのである．

註

[1] クリス・メイ＝アンドリュース『ヴィデオ・アートの歴史：その形式と機能の変遷』伊奈新祐訳，三元社，2013 年，p. 102.

[2] A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Cinema*, London: Palgrave Macmillan, 2011［second edition］, pp. 1–4.

[3] “Op Losse Schroeven”はオランダ語の慣用表現で，緩くなった構造や不安定な状況を意味する．Christian Rattemeyer, ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969, *Exhibiting the New Art ‘Op Losse Schroeven and ‘When Attitudes Become Form’ 1969,* London: Afterall Books, 2010, p. 24.

[4] セラは，この頃 12 回この作品を上映したが，その動機はスノウのプロモーションというより，この作品をセラ自身が重要だと認識し，何度も観たかったからだと述べている．Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf “The Films of Richard Serra: An Interview”, *Richard Serra Writings Interviews*, Chicago: the University of Chicago Press, 1994［first published 1979］, p. 63.

[5] *Anti-Illusion: Procedures/ Materials*, New York: Whitney Museum of American Art, 1969, p. 33.

[6] 彼の作品「振り子の音楽」にセラも参加したことがある，ミニマル・ミュージックの作曲家スティーブ・ライヒと同時代の造形芸術との関係については，篠田大基「スティーヴ・ライヒの「プロセスとしての音楽」―ポストミニマリズム美術との連関―」（『美学』第 60 巻 2 号（235 号）2009 年 12 月，pp. 56–58）を参照．この論考にはイリュージョンの否定をめぐるグリーンバーグの言説からミニマリズム，ポストミニマリズムの芸術の展開についても指摘がある．また，三輪健仁は，グリーンバーグが主張した「視覚的イリュージョ

ン」も含めて「リアル」に対置しながら，「アンチ・イリュージョン」展では絵画の本質を損なうものとして排除された現実の空間や時間を積極的に取り上げようとしたのだろうと指摘している．三輪健仁「不純なる媒体　1970年前後の映像について」『ヴィデオを待ちながら――映像，60年代から今日へ』展カタログ，東京国立近代美術館，2009年.

[7] 尾崎信一郎「展覧会の政治学」『西洋美術研究』No. 10, 三元社，2004年，pp. 104–106.

[8] 篠田，前掲論文，pp. 56–58.

[9] 1970年前後の映像作品の議論をする上で，重要な作家にブルース・ナウマンが，また，重要な論者としてロザリンド・クラウスがあげられるが，本論文では，議論の焦点を絞るために，特に言及・紹介はしないこととする.

[10] Richard Serra and Bernard Lamarche-Vadel, “Interview by Lamarche-Vadel”, *Richard Serra Writings Interviews*, the University of Chicago Press, 1994 [first published 1980], p. 113.

[11] *Avalanche*, Winter 1971, p. 20.

[12] Richard Serra “Serra at Yale”, *Yale University Art Gallery Bullentin*, 2003, p. 32.

[13] Ibid.

[14] Richard Serra, op.cit. p. 31.

[15] Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf, “The Films of Richard Serra: An Interview”（by Annette Michelson），p. 62.

[16] Richard Serra, op.cit. p. 66.

[17] *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 26.

[18] A. L. Rees, op.cit. p. 77.

[19]『ヴィデオを待ちながら――映像，60年代から今日へ』展カタログ，東京国立近代美術館，2009年，p. 120.

[20] *Avalanche*, Winter, 1971.

[21] Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf, op.cit. pp. 72–73. セラはジョナスと共同でバードウィステルの著作からの引用した”Paul Revere”という作品を制作もしている．セラが読んだ本はRay L. Birdwhistell, *Kinesics and Context: Essay on Body Motion Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1970.

[22] Marcel Danesi, “Kinesics” *Encyclopedia of Language & Linguistics second edition*, Elsevier Ltd., 2006, pp. 207–213.

[23] Ibid.

[24] Rosalind Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusets, and London: the MIT press, 1981 [first published 1977], p. 244.

[25] Benjamin H.D. Buchloh "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra", *Richard Serra: Works '66-77* (*exh. cat.*), *Tübingen: Kunsthalle*, 1978. 邦訳「リチャード・セラの作品におけるプロセス彫刻とフィルムについて」『ヴィデオを待ちながら――映像，60 年代から今日へ』展カタログ，東京国立近代美術館，2009 年.

[26] Ibid., p. 228. 邦訳 p. 206.

[27] Ibid., p. 230. 邦訳 pp. 209-210.

[28] Ibid., p. 235. 邦訳 p. 217.

[29] Ibid., pp. 232-233 邦訳，p. 213.

[30] Ibid., p. 228 邦訳，p. 207.

[31] セラはライヒの《振り子の音楽》に数回参加している．またライヒはセラのプロセス彫刻の初期の作品とされる《ろうそくの作品》(1968) を長く所蔵していたという． Ibid., p. 231 邦訳，pp. 211-212.

[32] Ibid., p. 236, 邦訳，p. 218.

[33] Ibid.

[34] Ibid., p. 234, 邦訳，p. 216.

[35] Ibid., p. 235, 邦訳，p. 217.

[36] Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf, op.cit., pp. 65-66.

[37] Richard Serra and Hal Foster, "Richard Serra in conversation with Hal Foster", *Richard Serra: the Matter of Time,* (*cat. exh.*), Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, Goettingen: Steidl, 2005, pp. 33-34.

[38] Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf, op.cit., pp. 71-72.

[39] Ibid.

[40] セラはジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」という概念についても賛同しかねる，とハル・フォスターとの対談で述べている．Richard Serra and Hal Foster, op.cit., pp. 29-30.

[41] Richard Serra, Annette Michelson, and Clara Weyergraf, op.cit., pp. 71-72.

主要参考文献

[リチャード・セラ一次文献]

Richard Serra, *Richard Serra, Writings, Interviews*, University of Chicago Press,

1994.
Richard Serra, "Serra at Yale", *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2003.
Richard Serra, *Avalanche*, Winter, 1971.
Richard Serra and Hal Foster, "Richard Serra in conversation with Hal Foster", *Richard Serra: the Matter of Time,* (*cat. exh.*), Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, Goettingen: Steidl, 2005.

［関連研究書，展覧会カタログ］
Benjamin H. D. Buchloh "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra", *Richard Serra: Works '66-77* (*exh. cat.*), *Tübingen: Kunsthalle*, 1978.
Castelli-Sonnabend Videotapes and films vol. 1 No. 1, November 1974.
Rosalind Krauss, *Passage in Mordern Sculpture*, MIT Press, 1981.
Lucy R. Lippard, "Escape Attempts," in *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angels: The Museum of Contemporary Art, 1995-1996.
Richard Serra Sculpture: Forty Years, New York: The Museum of Modern Art, 2007.
Anti-Illusion: Procedures/ Materials, Whitney Museum of American Art, New York, 1969.
Christian Rattemeyer, Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, *Exhibiting the New Art 'Op Losse Schroeven and 'When Attitudes Become Form' 1969,* London: Afterall Books, 2010.
Marita Sturken, "Paradox in the Evolution of an Art Form", *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, Aperture, New York,* 1990.
尾崎信一郎「展覧会の政治学：ミニマル・アートをめぐる３つの展覧会」『西洋美術研究』No. 10, 1994年.
『ヴィデオを待ちながら――映像，60年代から今日へ』展カタログ，東京国立近代美術館，2009年.
篠田大基「スティーヴ・ライヒの「プロセスとしての音楽」―ポストミニマリズム美術との連関―」『美学』第60巻2号（235号）2009年12月.
辰巳晃伸「ポストミニマリズムと場」『美学』第52巻1号（205号），2001年，6月.
クリス・メイ＝アンドリュース『ヴィデオ・アートの歴史：その形式と機能の変遷』伊奈新祐訳，三元社，2013年.

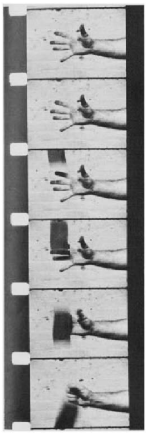

図 1　Richard Serra,《Hand Catching Lead》, 16 mm film, b/w, 3 mm 3 s, film clip.（*Artforum*, September 1969, p. 37.）

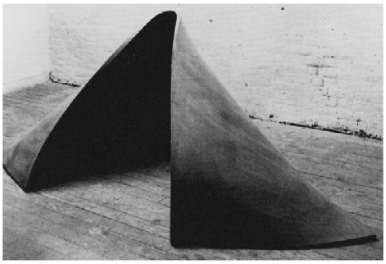

図 2　Richard Serra, ≪ to lift ≫, 1967, Vulcanized rubber, 36 × 6′ 8 × 60（91.4 × 200 × 152.4 cm）, Collection the Artist, 1968.（*Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 110.）

図 3　Richard Serra《One Ton Prop（House of Cards）》, 1969, Lead, Four Plates, each: 48 × 48 × 1″（121.9 × 121.9 × 2.5 cm）, The Museum of Modern Art, New York.（*Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 132.）

図 4　Richard Serra《Casting》, 1969, Lead, 4″ × 25′ × 15′（102.2 cm × 7.6 m × 7.6 m）Installation in the exhibition Anti-Illusion: Procedures/Materials, Whitney Museum of American Art, New York, 1969.（*Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 133.）